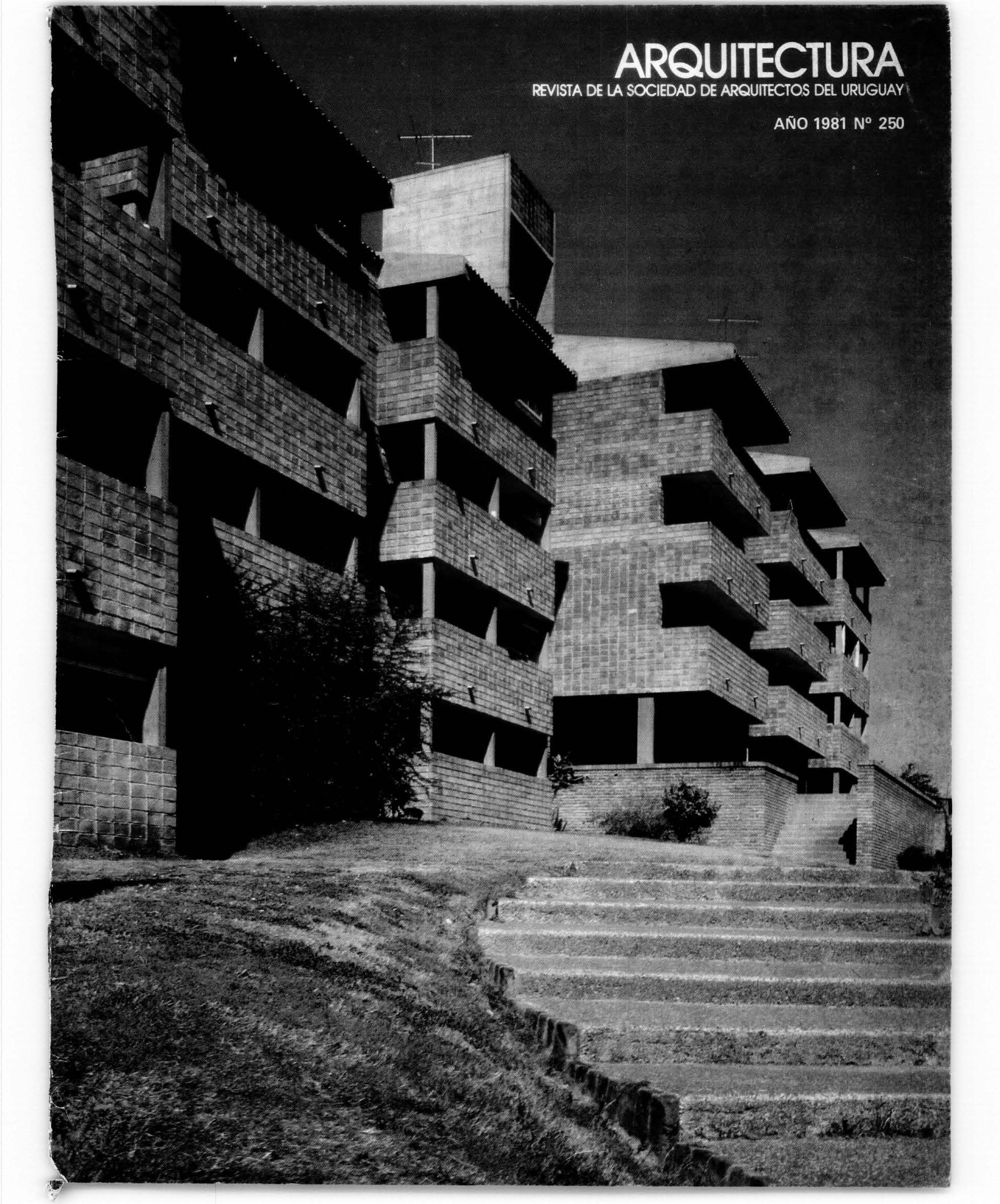
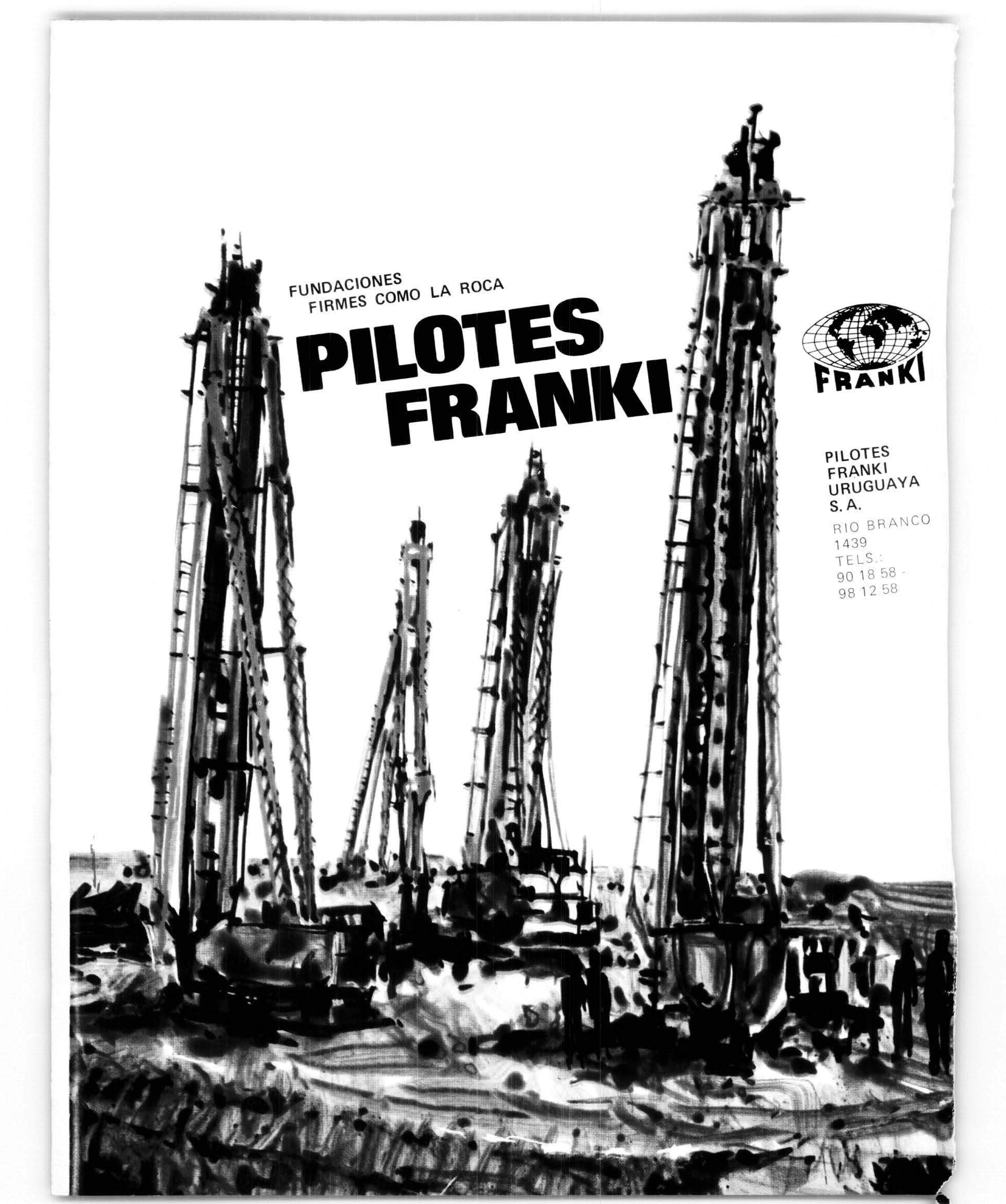


ARQUITECTURA
REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ARQUITECTOS DEL URUGUAY
AÑO 1981 Nº 250



FUNDACIONES
FIRMES COMO LA ROCA
PILOTES
FRANKI
FRANKI
PILOTES
FRANKI
URUGUAYA
S.A.
RIO BRANCO
1439
TELS.:
90 18 58 -
98 12 58

arquitectura de la luz.

De Italia, Dinamarca, Suecia, Alemania o Uruguay, las ideas más luminosas en diseño, están en Artesanos Unidos.

Bvar. España 2055.





CUANDO EL DISEÑO ES UNA FORMA DE VIDA, ILUMFLEX ESTA EN SU AMBIENTE.

ILUMFLEX

Cielorraso con iluminación incorporada.

Hay 4 modelos de cielorrasos Ilumflex, para lograr múltiples efectos que alternativamente amplíen, extiendan, otorguen calidez, separen o unifiquen.

Todos ofrecen posibilidades de iluminación incorporada, salidas de aire acondicionado central y varios niveles.

emeka

Un producto de

ARTESANOS UNIDOS

Todas las ventajas bajo techo.

Bvar. España 2055.




Ahora, tenemos la solución.
Chapas curvas Eternit
de radios standards.
PUBLICIDAD ORIENTAL
Hasta hace no mucho tiempo, Ud. debía solicitar la fabricación de las chapas acanaladas curvas con el radio de curvatura adecuado a la construcción que estaba realizando. Ahora, gracias a nuestra producción racionalizada en seis radios standards, nos hemos adaptado previamente a sus necesidades.
El único requisito que Ud. debe cumplir es el de adecuarse a las medidas de esos radios: 9 mt.50; 12 mt.20; 15 mt.50; 18 mt.50; 23 mt.50; 28mt.
Consulte al
Distribuidor Eternit
de su zona
o en
Eternit Uruguaya S.A.
MARCA DE PRESTIGIO MUNDIAL
Eternit
GARANTIA DE CALIDAD
ETERNIT
URUGUAYA S.A.
Depto. de Marketing:
Oficina Técnica, Exposición e Información General
Yi 1439 - Tel. 91 21 18 - 91 17 76
Depto. de Ventas:
Avda. Garzón 1067 - Tel. 39 22 21/24 - 39 30 22

por qué sí Tecnomadera.

Verdad inamovible: un producto de Tecnomadera se ha constituido en el ideal de todo aquel que construye.

Cualquiera sea la preferencia que impulsa su elección, responde a todas las expectativas del presente.

Y próximamente, también las del futuro.

Nacida en nuevos principios técnicos y mejor selección de materiales, más que una puerta, un placard o una ventana, Tecnomadera es una continua y renovada suma de innovaciones, y una respuesta confiable, síntesis de 35 años de experiencia bien aprovechada.

Quien no conoce la calidad y atención del servicio de Tecnomadera, puede suponer que es algo más cara.

En eso se equivoca.

Puede pensar que un producto con mejores maderas y terminación, cuesta más.

Tampoco es cierto.

Usted puede acceder a toda la gama de artículos producidos por Tecnomadera con inferiores costos debido a una producción normalizada; su experiencia volcada a este fin y la versatilidad de una línea que cubre todas las variables, la hacen extensible a todo nivel de obra.

Usted puede elegir distintos diseños de marcos.

O puertas en laminado vinílico, madera, hardboard, etc.

O un placard componible adaptable a diversos espacios. Donde no hay elección posible es en la marca: Tecnomadera.

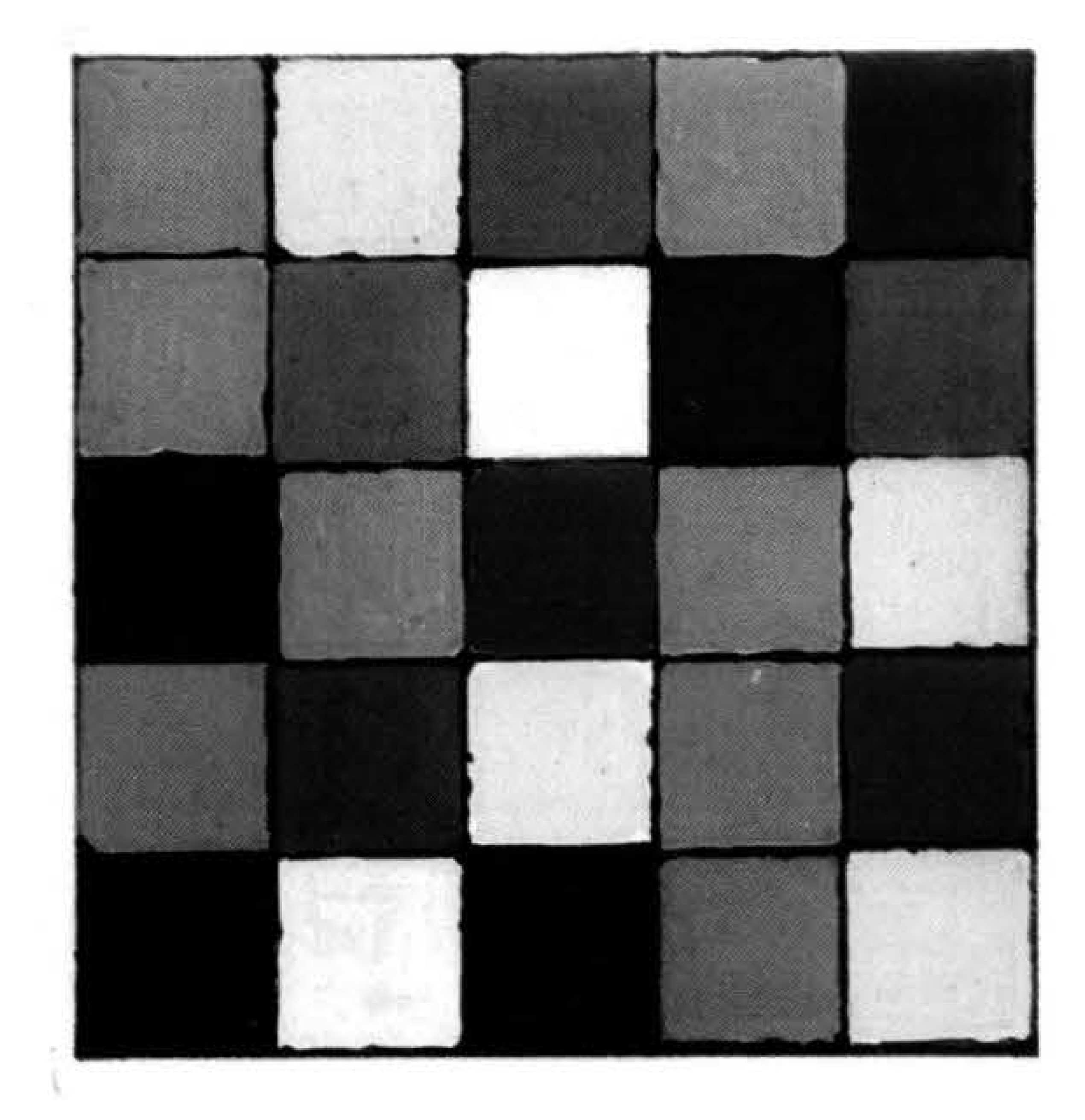
Volviendo al comienzo, todo se resume en el título. Por qué sí Tecnomadera.



TECNOMADERA LTDA.

Constituyente y Canelones - Tels.: 49 00 34 - 41 24 47

MOSAICOS VENECIANOS



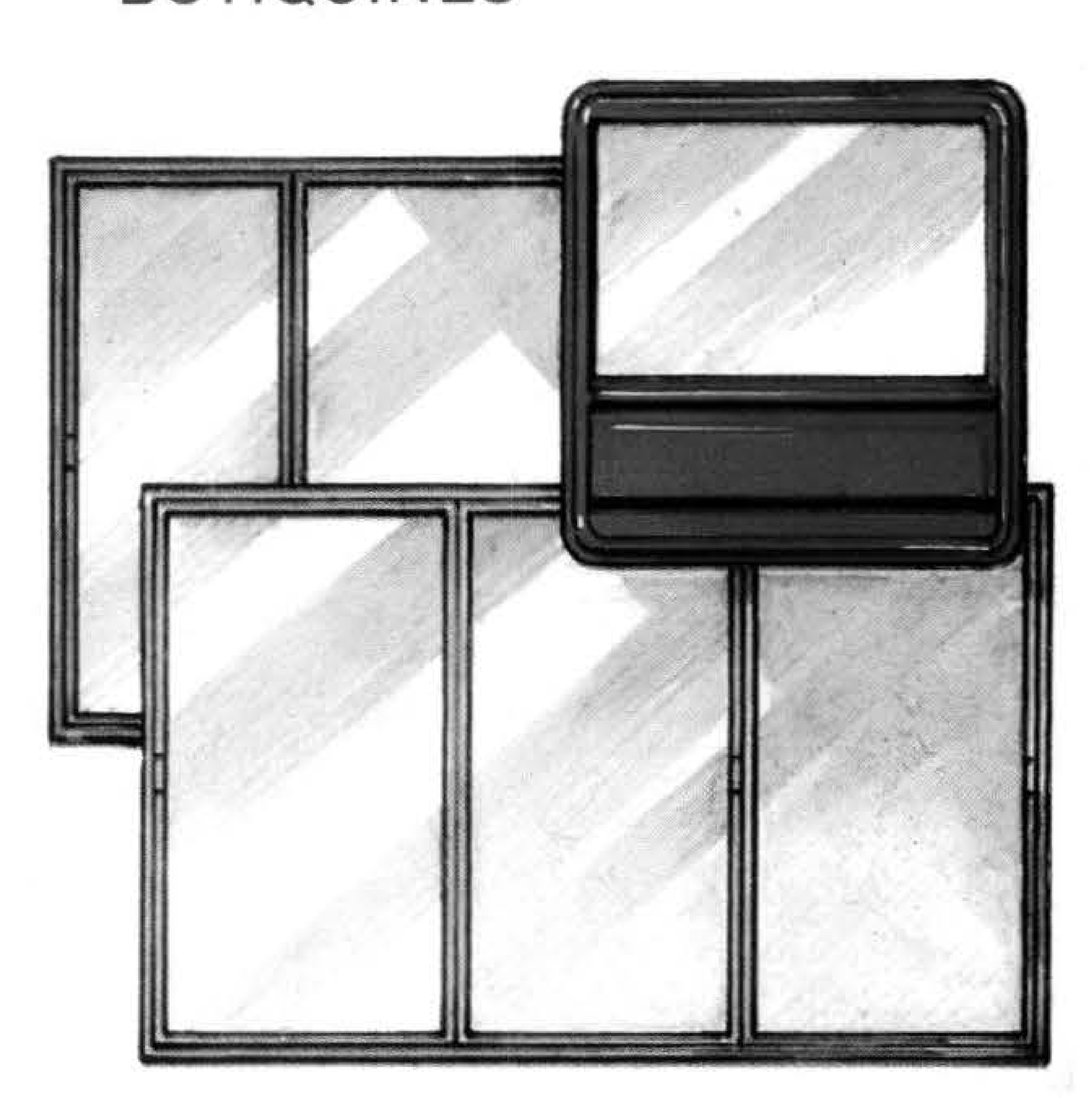
CERAMICA ITALIANA



MOQUETTES



BOTIQUINES





SUMARIO



SOCIEDAD DE ARQUITECTOS DEL URUGUAY

Av. Brig. Gral. Juan A. Lavalleja 1464 - Piso 14
Teléfono: 90 02 59 - Casilla de Correo 176
MONTEVIDEO - URUGUAY

Afiliada a:

A.U.D.U.
Agrupación Universitaria del Uruguay

F.P.A.A.
Federación Panamericana de Asociaciones de Arquitectos

U.I.A.
Unión Internacional de Arquitectos

REDACTOR RESPONSABLE
Arq. César J. Loustau
Fotografías Loustau

ADMINISTRADOR:
Jorge de Arteaga

PROMOTORES PUBLICITARIOS
Jorge Catenaccio y Mónica I. López Valiente
Realizado en as - Rincón 387 - Tel. 95 35 53

Precio del ejemplar: N$ 100.-
En otros países: U$S 9,00

Depósito Legal No. 152.453/81

EDITORIAL

Somos viejos. Ya tenemos 250. . . números.
La iniciativa,
surgida del seno de un reducido número de profesionales, de crear una SOCIEDAD DE ARQUITECTOS DEL URUGUAY y,
casi concomitantemente, su órgano de difusión, se aseveró, en los hechos, certera y fecunda,
lo que puso de manifiesto la extraordinaria visión de nuestros fundadores.

Fue en los albores de la primera conflagración mundial — en la denominada "Gran Guerra" — que se fundó la S.A.U.
A poco de echarse a andar sale a luz el primer número de "ARQUITECTURA" —que así se llama desde entonces—, siendo su Redactor Responsable el Arquitecto Don Raúl Lerena Acevedo.

Nos parece de gran interés consignar los propósitos que animaban a aquellos precursores, y por ello reproducimos, in extenso, la carta de intenciones que suscribieran.

Muchas vicisitudes atravesó nuestra Revista, la que, en un principio, arrancó con gran ímpetu editando ambiciosamente doce números por año.
A la época de "vacas gordas" de los inicios, siguieron otras no tan florecientes y, como lógica consecuencia,

Acta preparatoria N.º 1

En Montevideo á los veinte y dos días del mes de Mayo de 1914 reunidos, los abajo firmantes Arquitectos de la Universidad de Montevideo, en el local del Ateneo, solicitado para el objeto, á las diez y ocho, manifiestan todos su conformidad con la formación de una Sociedad de Arquitectos y de acuerdo con esta intención se procede de inmediato á designar las personas que deberán estar encargadas de estudiar un proyecto de reglamento, a la vez que se designa á dichos señores para formar la Comisión ad-hoc que se encargará de todo lo relativo para la mayor eficacia de estos trabajos preparatorios.

Dicha Comisión deberá terminar su cometido el siguiente Lunes 1º. de Junio llamando para ese mismo día á Asamblea para la discusión y aprobación de dichos estatutos.

La Comisión electa quedó constituida con los siguientes Arquitectos:

Horacio Acosta y Lara,
Jacobo Vázquez Varela, Silvio Geranio,
Diego Noboa Courras, Alfredo Baldomir,
Francisco Lasala Alvarez, Raúl Lerena Acevedo.

Acta preparatoria de la fundación de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay



Arq. Horacio Acosta y Lara, Primer Presidente de la SAU.

IDEAS Y PROGRAMA

Arq. Raúl Lerena Acevedo
Primer Director de la revista
"ARQUITECTURA"

Uno de los medios de la Sociedad de Arquitectos, formulados en sus estatutos, recientemente aprobados, era el de contribuir por medio de publicaciones, al mejor éxito de los fines que persigue. No bastaba ciertamente, que la constitución de nuestra Sociedad, llegara a ser toda una realidad; si se limitara únicamente, a desarrollar en una esfera puramente interna, y en el mayor silencio, su programa de acción. Era preciso también, exteriorizar nuestras ideas y nuestros sentimientos; exponer, sin dejar de reconocer los errores cometidos inevitablemente, los progresos alcanzados, a costa, amenudo, de grandes sacrificios. Dar a conocer, en una palabra, a propios y extraños, todo lo que hemos trabajado, investigado; lo que hemos realizado, en el vasto campo de nuestras actividades.

ARQUITECTURA, viene á llenar esa necesidad sentida; á ocupar ese puesto en la prensa nacional y americana, que si aveces podrá ser de combate, dará siempre más motivo, á esgrimir las armas suaves pero fuertes, de la persuación y de la tolerancia.

Nuestra revista, no sólo amparará eficazmente, íntimos intereses profesionales, sino que también propenderá poderosamente, por todos los medios á despertar en el público, el interés, y aún mismo el entusiasmo por las cosas de la arquitectura. Esa obra de propaganda, será en primer término, de evidentes beneficios para el país; y después, para nosotros mismos, los arquitectos nacionales, puesto que contribuirá á mantener siempre vivo, un noble culto por nuestro arte.

R. L. A.

sufrió aquella periodicidad establecida. Los números, en vez de mensuales, se hicieron bimensuales, luego anuales y finalmente se fueron espaciando cada vez más, hasta que, desde noviembre de 1967 (No. 242) hasta octubre de 1977 (No. 243) — es decir por espacio de diez años —, no apareció ningún ejemplar.

Las condiciones se han dado para que se produjera un renacimiento de la Revista En ello estamos empeñados, tratando de mejorar, cada vez más, contenido y continente.

En cuanto a esto último, hemos introducido el color —que lo creemos sumamente importante para una cabal captación de la obra artística en general y de la arquitectónica en particular—, del cual, en la medida de lo posible, haremos un mayor uso.

La desgraciada carencia de concursos, se vio interrumpida, felizmente, por la concreción de tres certámenes ya realizados: uno para la TERMINAL DE OMNIBUS PARA LA CIUDAD DE ROCHA, otro para el BANCO DE SEGUROS DEL ESTADO y el destinado a proveer de una nueva sede al MINISTERIO DE ECONOMIA Y FINANZAS, de los que nos hemos de ocupar "in extenso", en el próximo número de ARQUITECTURA, reproduciendo la mayor parte de los proyectos premiados.

Quiere decir que estos tres certámenes han dado motivo a cotejar ideas, o rever posiciones, a rectificar una línea de conducta, no siempre clara en el devenir arquitectónico.

Y ésta, particularmente, es una época plena de contradicciones y de incertidumbres. Una vez desaparecidos de la escena los "Cuatro Grandes" de la Arquitectura Renovadora (Wright, Corbu, Miës y Gropius) y principalmente los tres primeros, pareció como si la mesura, la cordura que imponían con su sola presencia, hubiera terminado de golpe, y una especie de alocada "liberación" le sucediera. Así como en muchas familias ocurre, que al fallecer el padre, los herederos se apresuran a dilapidar los bienes atesorados por aquél, en lo concerniente al legado arquitectónico, sucede algo similar. Se tiran por la borda, con total desaprensión, caras conquistas logradas por los nombrados, que parecían destinadas a desafiar incólumes el paso del tiempo.

Pero ¡ay!, ¡cuán poco han durado! Una fiebre iconoclasta parece animar a todos los que actúan en el escenario mundial. Los actores de hoy



Philip Johnson muestra la maquette de un rascacielo que proyectara recientemente para Nueva York

se diría que necesitan destruir
el pasado inmediato para reafirmarse:
los hijos niegan al padre para sentirse
"hombres". En pos de cimentar el futuro,
tienen que previamente demoler el pasado.

Otros, llevados por simple afán
de espectabilidad, transitan los caminos
más fáciles para lograr ésta: denostando
lo que era considerado sagrado,
lo cual despierta más la curiosidad
que seguir elogiándolo.
En aras de una falta de comunicatividad,
de "legibilidad" de la arquitectura
contemporánea —aduciendo que el "código"
que usábamos los arquitectos
no era inteligible por parte de la gran masa,
sino solamente por una selecta y
reducida minoría—, pretenden adoptar
uno nuevo con elementos tomados
de la Historia, donde el usuario
se sienta menos "perdido" y, por ende,
logrando una mayor comunicatividad
arquitectura - consumidor.

La **semiología** es actualmente motivo
de honda preocupación: la "codificación",
por parte del hacedor, y la
"descodificación", por parte del usuario,
motivan sesudos estudios;
ríos de tinta corren acerca del tema.
La simbología es motivo de especial
dedicación y, como consecuencia,
se escribe mucho más de lo que se diseña o
proyecta. Asistimos a una arquitectura
"hablada", a un desesperado intento por
justificar posiciones, posturas
y tendencias, más que nada teóricas.

No es raro ver entonces,
unos pocos ejemplos construídos,
que las revistas especializadas del mundo,
reproducen con generosidad y tenacidad
poco convincentes: un pequeño sonido
despierta ecos insospechados y,
lo que en primera instancia parece
un coro de voces, resulta que,
en verdad, proviene de una sola garganta.
Ello ocurre en virtud de la enorme difusión
y rapidez con que se expande cualquier
hecho que constituya noticia:
hoy día se le promueve, ipso facto,
a una escala de dimensiones gigantestas.

Por otra parte sabemos a la prensa ávida
de material nuevo y siempre renovado:
la sociedad de consumo impone sus leyes y
ésta es una de ellas: dar "la" noticia,
no importa si mañana va al canasto de
trastos junto con los envases desechables.

Por ello queremos tomar el problema
con toda la mesura del caso:
estudiando seriamente a fondo
como posible alternativa o salida
de la arquitectura de nuestra época, pero
sin desechar la posibilidad
de que nos convirtamos —muy a pesar
nuestro— en una pared más reflejante de
aquel eco. . . que realmente
no merecía tal resonancia.

Una nueva técnica **icnográfica,** y en especial
un profuso empleo de la perspectiva
axonométrica, a base de lápices de colores
—pero con un tratamiento deliberadamente
"naif"—, es la actual "onda".
Todo parecería indicar que estamos
simplemente en presencia de una "moda".

Algunas otras corrientes pretenden
establecer un doble lenguaje:
uno para ser entendido por todos
los usuarios, y otro, más sutil,
con "referencias" o alusiones —en especial
a la arquitectura racionalista
de los años veinte y treinta de los grandes
Maestros— de tal forma que
los "iniciados" puedan hacerse un guiño
de ojos de inteligencia. Algo así como
si en el decurso banal de la música (¿música?)
que actualmente azota a nuestros oídos,
se insertaran trozos de Mahler,
Bartok o Shömberg,
para deleite de unos pocos exquisitos. . .
es decir, "Pop Art" con "collages"
de trozos tomados a Kandinsky, Klee o
Picasso.

Ahora, en aras de una comprensión
del lenguaje figurativo por parte del público,
se recurre a una corriente historicista;
un nuevo eclecticismo irrumpe
luego de casi un siglo de ausencia
de toda referencia histórica:
en el presente caso lleva las palmas aquel
gran arquitecto de Vicenza
que fue Palladio,
que es "redescubierto" y saqueado
impunemente.

Algunos otros se han apresurado en cantar
su alegría frente a los nuevos aires,
aún a costa de renegar de lo que hacían ayer.
Parecería que así beben en la fuente
de Juvencia y recobran ¡ay!,
la pasada juventud.

Nos referimos concretamente a Philip Johnson: su caso nos recuerda y mucho, al del "traidor" Daniel Hudson Burnham. Este, junto a su socio John Wellborn Root ejecutan el magnífico "Reliance Building", llamado por muchos autores "el canto del cisne de la Escuela de Chicago". Fue el último y más elegante ejemplar de aquel estupendo movimiento surgido a orillas del lago Michigan. Muerto su socio, Burnham, al encomendársele la dirección artística de la Feria Colombina en 1893, da un giro de 180º y hace precisamente lo opuesto de lo que venía realizando y pregonando la firma "Burnham & Root". Cede a la corriente historicista que encabezaban en la "Costa Este", Mc. Kim, Mead & White y ello determina el entierro de la, por muchos aspectos, memorable Escuela.

Johnson, junto con Miës, diseña el "Seagram Building" en Nueva York, tal vez —y sin tal vez— el ejemplo más perfecto de rascacielo. Nada sobra, todo es medido; las proporciones, exquisitas; el acabado, impecable; su "retraimiento" —configurando un espacio urbano de presentación— llega a crear una nueva "tipología" en el tema; etc. Ahora Johnson, muerto Miës, diseña un rascacielo que "moldea" cual mueble imitación "Reina Ana". El **"menos es más"** cede ante el "todo está permitido". Evidentemente, ahora no puede hacer suya la célebre frase de Rubén Darío: "Yo soy aquel que ayer no más decía. . .", pues hoy reniega del célebre ayer.



Proyecto del Hotel casino, en Atlantic City, (1977) de Venturi & Rauch.

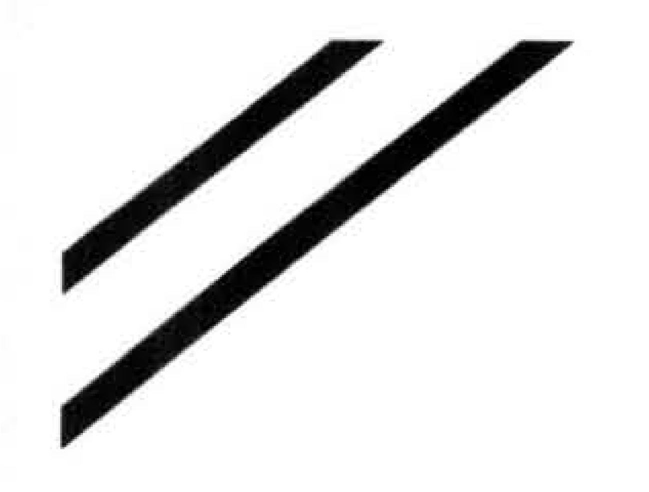


Edificio "Posmodernista" en Punta del Este del estudio de los Arqs. Manteola, Petchersky, Sánchez Gómez, Santos, Solsona y Viñoly.

¿Cuál será en definitiva la "salida" a este "impasse" en el cual estamos inmersos? Acuciante problema éste que debe preocupar a todos cuantos somos responsables del quehacer arquitectónico de esta época y, por supuesto, de los que ejercemos la crítica. Queremos, con estas líneas, abrir el debate sobre este tema apasionante y polémico. Para una mejor ubicación y esclarecimiento, y saber a ciencia cierta dónde estamos parados, hemos pedido a nuestro colega, el Arquitecto Héctor Crespi, que nos describiera, con total objetividad, las diferentes corrientes que se agitan en las turbulentas aguas del "post-modernismo".

A partir de ahí, el debate queda abierto. Mucho nos complacería que algunos jóvenes salieran a la palestra. Con gusto les cederemos espacio.

EL DIRECTOR



EL FALLECIMIENTO DEL ARQUITECTO TEPERINO



Palabras pronunciadas por el Presidente de la SAU, Arq. J. J. Casal Rocco en el acto del sepelio.

Anoche, de improviso, una noticia muy triste llegó a nuestras puertas. El Arquitecto Teperino, nuestro gran amigo Teperino, nos había abandonado. No lo podíamos creer. Nos había acostumbrado a través de tantos años que él siempre estaba presente para sus amigos, para su familia para las responsabilidades que la vida le fue confiando a través de tanto tiempo de actividad sin tregua y sin mácula.

La Sociedad de Arquitectos me ha solicitado que exprese nuestro dolor por ésta pérdida irreparable. Y yo voy a tratar de hacerlo sabiendo que es muy difícil expresar sentimientos que sólo pueden transmitirse con el calor de un abrazo fraterno, o de alguna lágrima que nos empaña los ojos y ahoga la voz.

Despedimos a nuestro querido y gruñón Vice-Presidente de SAU, con profundo dolor, inconsolables ante su ausencia física, pero convencidos de que deja tras él una experiencia vital ejemplarizante a la que recurriremos muchas veces como fuente de inspiración y sabiduría.

Yo diría que la vida fue pródiga con Teperino. Le permitió hacerse a sí mismo. Le dio cargos importantes y la invalorable, inapreciable riqueza de una mujer, una hija, y varios nietos que le adoraban. Y centenares, tal vez millones de amigos en todas partes que le querían, le respetaban y le admiraban, y que seguirán recordándole siempre como un símbolo de la lealtad, de la amistad, de la entereza, de la lucha frontal, del optimismo y de la bondad.

En un mundo donde tantos parecen estar confundidos, tenía el don de la seguridad, de la convicción de sus ideas y el valor para defenderlas. Tenía coraje de vivir. Era naturalmente optimista y lo transmitía.

Había hecho un culto de la amistad y lo practicaba, y estaba siempre dispuesto a apoyar y defender las causas que consideraba justas. Y lo hacía sin aparatocidad, con una increíble modestia, con entusiasmo, con el corazón, a veces haciendo chistes para aliviar las tensiones, pero con la fuerza y decisión que sólo poseen aquellos que no tienen ambigüedades ni dudas en sus apreciaciones.

Por todo esto que estamos expresando nos pareció innecesario para exaltar su personalidad hacer el recuento convencional de lo que hizo o lo que fue nuestro querido amigo desaparecido, ni de las distinciones nacionales o internacionales que tuvo, o de los cargos que desempeñó desde los lejanos días de su actividad en el Centro de Estudiantes de Arquitectura, hasta su culminación en la función pública como Director de la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Transporte y Obras Públicas.

Nos pareció innecesario recordar con precisión como y cuando nos representó internacionalmente, ni cuantas veces integró nuestra Comisión Directiva de la SAU o lo que estaba haciendo ahora en su responsabilidad de Vice-Presidente. Porque en definitiva, lo que queremos señalar es el hecho de que nuestro Teperino, tenía excepcionales virtudes como ser humano que eclipsaban cuanto de brillante o de inteligente caracterizaba la gestión que eventualmente le correspondiera realizar.

Gruñón, comprensivo, serio y tierno a la vez, era toda una institución del bien y de lo justo a la que recurríamos frecuentemente buscando su apoyo moral y su energía sin límites, que él prodigaba sin retacear cuando así entendía que debía hacerlo.

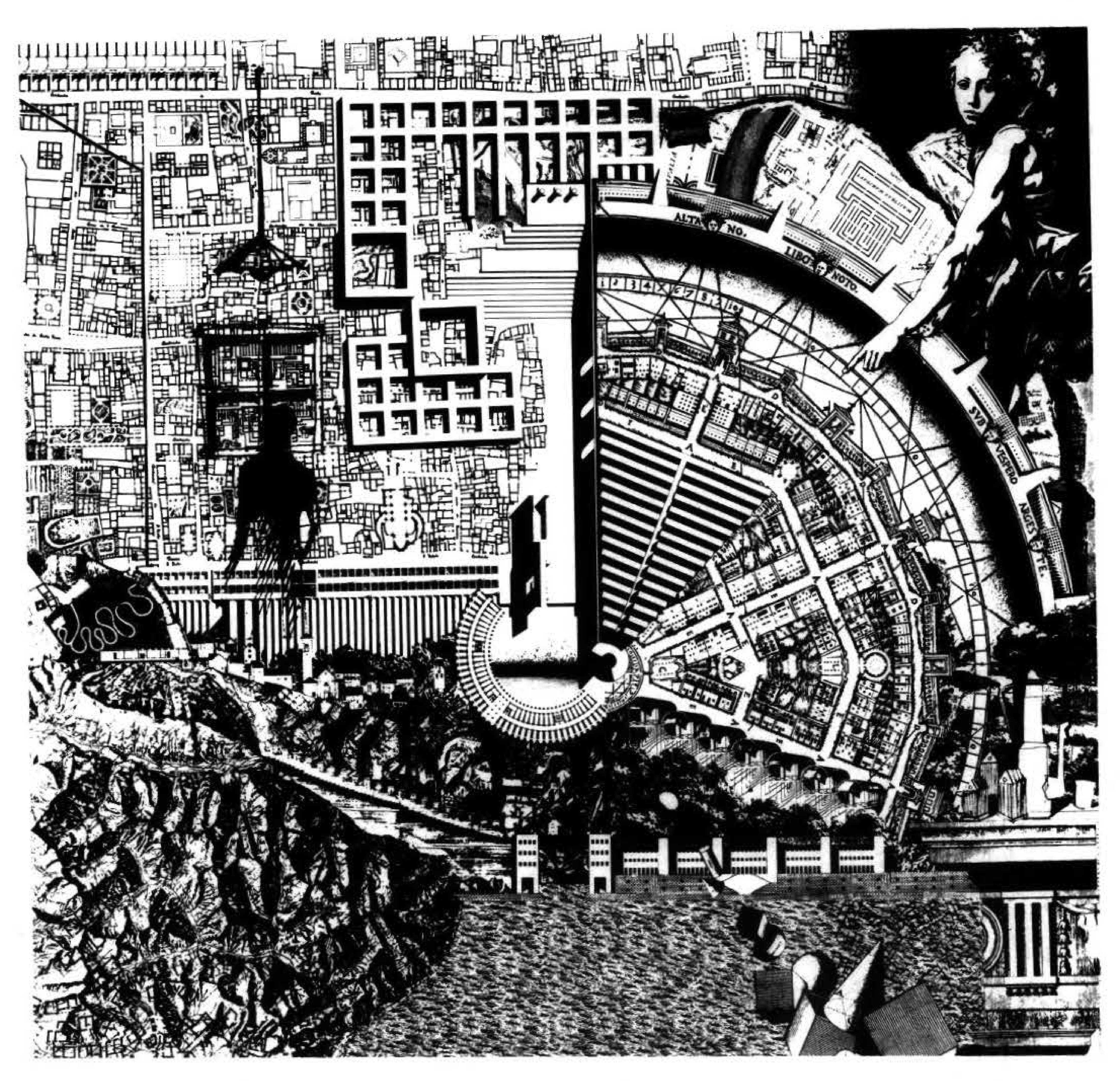
Dejará un gran vacío entre nosotros, pero el más bello recuerdo y el ejemplo de una vida maravillosa, de amor a sus semejantes, de luchador infatigable y de reverente vocación por la amistad y la lealtad entre los hombres.

Teperino, tus compañeros de Directiva de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay no te decimos adiós, te aseguramos que intentaremos recoger tu lección y seguir tu ejemplo. A sus deudos nuestros sentimientos más amistosos y nuestra identificación con su dolor sin límites.

ARQUITECTURA POSMODERNA

¿SOLUCION A LA CRISIS DE LA ARQUITECTURA MODERNA?

Arq. Héctor J. Crespi



1. SITUACION DE CRISIS DE LA ARQUITECTURA MODERNA.

Resulta un hecho indiscutible que la arquitectura moderna ha sido, en los últimos años, seriamente cuestionada desde distintos sectores de la crítica especializada. Es más, a quien analice con cierto cuidado este punto no se le ha de ocultar que algunos de los cuestionamientos radicales fueron formulados hace ya poco menos de veinte años.

Efectivamente, Robert Venturi con su libro **"Complejidad y Contradicción en Arquitectura"** —editado nada menos que por el Museo de Arte Moderno de Nueva York— materializa un enfrentamiento frontal a ciertos principios de la arquitectura moderna. Refiriéndose al mismo, el conocido crítico norteamericano Vicent Scully lo ha comparado con el famoso "Hacia una Arquitectura" de Le Corbusier. Utilizando una terminología en boga, podría decirse que "Complejidad y Contradicción" es a la arquitectura posmoderna lo que, en su momento y salvando las distancias, "Hacia una Arquitectura" fue a la arquitectura moderna; siempre y cuando a la arquitectura posmoderna se le otorgue carta de ciudadanía propia. . .

Los fundamentos sobre los cuales se basa este tipo de cuestionamientos son de distinta índole. Pero, en su raíz, se vinculan a la convicción de que la arquitectura moderna fracasó en dos aspectos esenciales:

a) una real y verdadera integración de los avances tecnológicos al quehacer arquitectónico;

b) una correcta comunicación con el usuario de la obra arquitectónica.

Acontece además que, para una mayor complejidad de análisis del panorama crítico actual, ambas objeciones suelen provenir de posiciones antagónicas entre sí. En efecto, mientras que algunos críticos sostienen que la arquitectura moderna no supo romper suficientemente con los lazos que la unen al pasado otros, muy por el contrario, afirman que los cauces de comunicación con el público-usuario son deficitarios como consecuencia de una ruptura excesivamente violenta con la tradición.

Puede afirmarse que las críticas provenientes del campo tecnológico —de las cuales el crítico inglés Reyner Banham aparece como precursos— no suponen, en realidad, una ruptura radical con el movimiento arquitectónico moderno. Sino que cuestiona del mismo, preferentemente en relación con la obra de los maestros racionalistas, la falta de convicción para llevar a sus últimas consecuencias su pregonada aceptación del mundo de la técnica.

En cambio, los ataques lanzados desde el campo de la comunicación —que considera al arquitecto en su calidad de "emisor" de mensajes y al público-usuario como "receptor" de los mismos— sí implican, la mayoría de las veces, el rechazo de ciertos principios o axiomas de la arquitectura moderna.

2. CUESTIONAMIENTO DE LA TRADICION FUNCIONALISTA.

La tradición funcionalista del movimiento moderno ha sido cuestionada por entender, algunos críticos, que:

a) En su faz ortodoxa, la arquitectura moderna mantuvo una actitud superficialmente funcionalista. Es decir, resolvió los complejos problemas funcionales contemporáneos por medio de una extrema simplificación de los mismos: lo cual hizo posible las respuestas formales de los maestros racionalistas y de escuelas como la Bauhaus, basadas en un repertorio deducido de la geometría elemental.

b) La solución a este problema se intentó, en determinados sectores, a través de la utilización de un repertorio formal más complejo y, quizás, más adecuado a las diferentes exigencias del programa arquitectónico. Ello condujo a un funcionalismo excesivamente rígido, no adecuable a la dinámica del mundo actual. Y, por otra parte, llegó a crear una obra "enigma", de muy difícil comprensión por el usuario de la misma, como consecuencia de su ruptura con las tipologías tradicionales.

c) Esta dificultad pareció superada, en su momento, por la adopción de un funcionalismo más "abierto" a la dinámica o cambio funcional. Se llega, de tal manera, a la idea de "contenedor neutro" o, alternativamente, a la de sistema modular adaptable a la mencionada dinámica social. Sin embargo, no faltó quien alertara sobre los riesgos de un agravamiento de la incomunicación entre el arquitecto y el público-consumidor: en tanto al significado de estas nuevas formas resultó excesivamente "neutro", inexpresivo de su contenido funcional.

3. CUESTIONAMIENTO DE LA ACTITUD ANTITRADICIONALISTA.

Las dificultades existentes en el campo de la comunicación se han relacionado, en buena parte, con la actitud radicalmente anti-historicista de la arquitectura moderna.

En efecto, tal actitud llevó a una ruptura de continuidad con la tradición arquitectónica y, como consecuencia directa, a una manifiesta dificultad del público para comprender el "significado" de las nuevas formas.

Desde el punto de vista urbano, no se reconoció validez a la estructura de la ciudad tradicional y se propuso su sustitución por una concepción basada en tipologías edilicias que, como en el caso del edificio Seagram de la ciudad de Nueva York, aparecen nítidamente recortadas de su entorno inmediato. Ello condujo a que los sectores considerados de interés histórico, y que se decidiera preservar, fueran tratados como islotes aislados y extraños a la nueva ciudad. De tal manera, la misma perdió su hilo conductor con el pasado y, por ende, comenzó a adolecer de insuficiencia de significado para sus habitantes.

4. CUESTIONAMIENTO DE LA ACTITUD REFORMISTA Y ETICA.

Los maestros de la arquitectura moderna intentaron la modificación de las condiciones sociales a través de la reformulación del ambiente físico. Vale decir, imbuidos de una voluntad reformista, creyeron en la posibilidad de inducir cambios sociales como consecuencia de las nuevas formulaciones edilicias y urbanísticas.

La realidad mostró, en cambio, que la capacidad de la arquitectura para inducir, o promover, cambios sociales es limitada. Desde que, cuando se superan determinados límites, los resultados obtenidos se caracterizan por una incompatibilidad cierta entre medio físico y medio social, con todos los aspectos negativos provenientes de tal situación.

Esta actitud reformista se vincula, muy estrechamente, con una posición ética general que se manifestó, también, con un firme rechazo del decorativismo y con la intención de exteriorizar los valores organizativos de la obra arquitectónica.

Ello condujo, en algunos casos, a un empobrecimiento voluntario de la forma o —expresado de manera más objetiva— a una autolimitación en el lenguaje formal, perfectamente representado por la conocida frase de L. Mies van der Rohe: "menos es más". Con el riesgo de que ello se convirtiera, según R. Venturi, en: "menos es aburrido", en el sentido de una pérdida de interés de la obra con respecto al usuario medio.

A ello debe agregarse que, según el propio Venturi, las elegantes y sencillas soluciones que, en determinadas ocasiones, obtuvieron los maestros de la arquitectura moderna fueron resultado de una excesiva simplificación de los requerimientos respectivos. O sea, de una desmedida selectividad de los mismos, con la consecuencia directa de que las formas resultantes se ajustaron muy parcialmente a las reales necesidades que les dieran origen.

5. ALGUNAS ALTERNATIVAS ANTE LA TRADICION ARQUITECTONICA MODERNA.

Como consecuencia de los antedichos enjuiciamientos, se han planteado distintas posibilidades que, supuestamente, vendrían a dar solución a los mismos.

Algunas de ellas no suponen, en rigor, un rechazo radical de los principios de la arquitectura moderna, sino meramente una corrección de posibles desvíos. Otras, en cambio, constituyen planteos sustancialmente distanciados de tales principios.

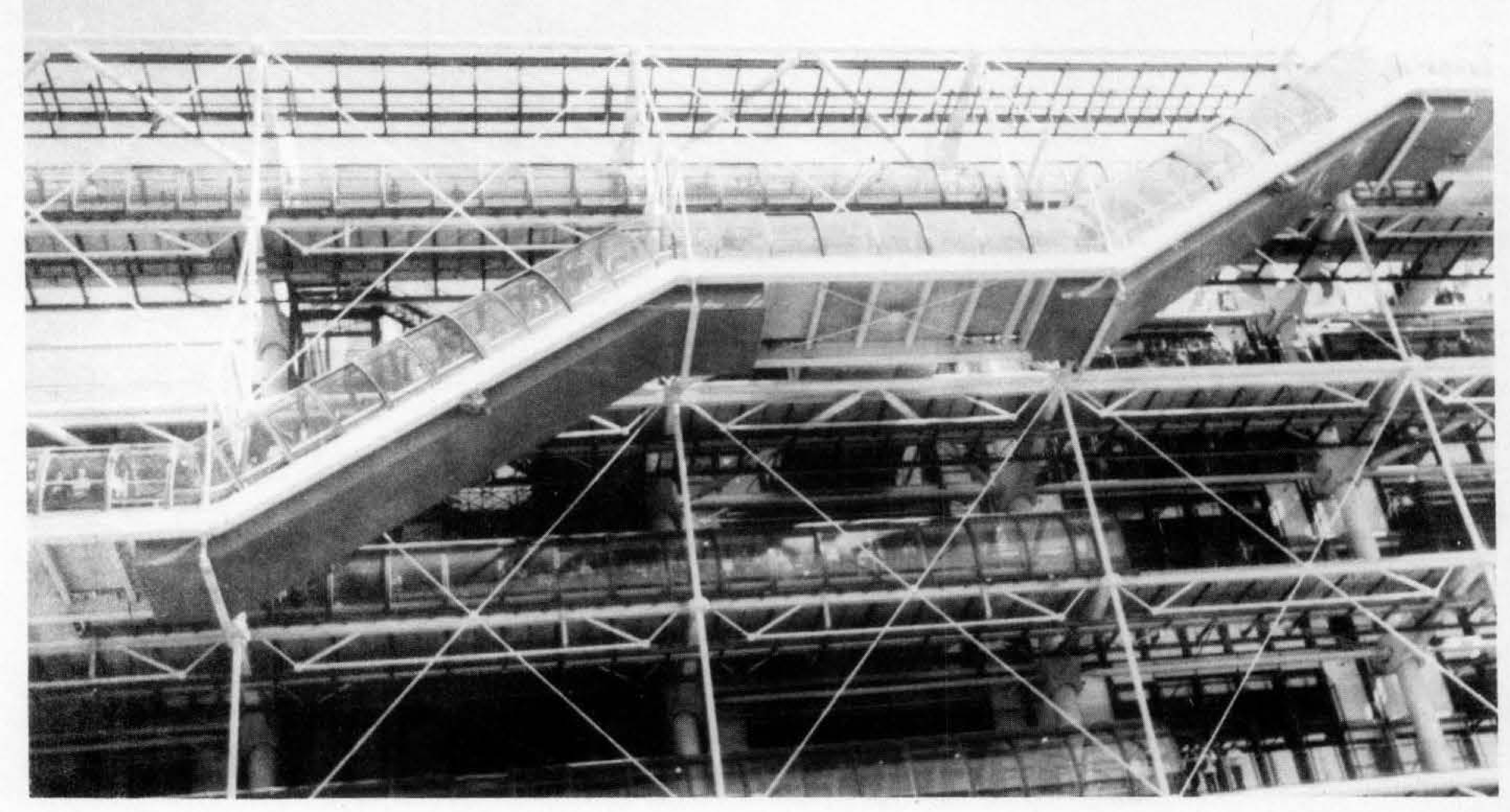
A modo de panorama sintético, y con todas las limitaciones de este tipo de clasificaciones, podríamos destacar:

a) **La alternativa ambientalista** tiene su origen, como R.O. Pesci lo describe, en el momento que: ". . . el Team X explicita la importancia del espacio público e invierte el enfoque proyectual (centrado hasta entonces en recortar el espacio privado de un difuso espacio público), aplicándose a recortar el espacio público como estructura fundamental del organismo edilicio y nexo con el resto del contexto ambiental. . .". Tiene a Giancarlo de Carlo como figura señera y a Rubén O. Pesci como continuador, teórico y difusor.

b) **La alternativa moderno tardía** surge de una aceptación plena del avance tecnológico, e intenta trasladar sus consecuencias al campo de la arquitectura (dando origen a la denominada analogía científico-tecnológica). Constituye una modalidad pragmática más que idealista y ultra-moderna por exageración del moderno en varios aspectos: uso amanerado y decorativo de la tecnología, énfasis en aspectos de circulación y mecánicos, etc., como lo señalara el crítico Charles Jencks.

Reconoce su origen más inmediato en las imágenes y principios emanados del grupo inglés Archigram, en la década 1960-70, y se ilustra a través de la obra de Norman Foster y el equipo liderado por R. Rogers y R. Piano.

c) **La alternativa neo-moderna** intenta reavivar el lenguaje formal de la arquitectura racionalista de los años 1920-30. En consecuencia, su principal interés radica en los aspectos figurativos de la obra arquitectónica, con una concepción fundamentada en la convicción de que el



Centro "Georges Pompidou": Un ejemplo de expresionismo tecnológico, de los Arqs. Rogers y Piano.

Vivienda Propia y Estudio del Arq. Pesci en la ciudad de la Plata. Ilustra sobre la voluntad de crear espacios intermedios entre el interior (privado) y el exterior (público).

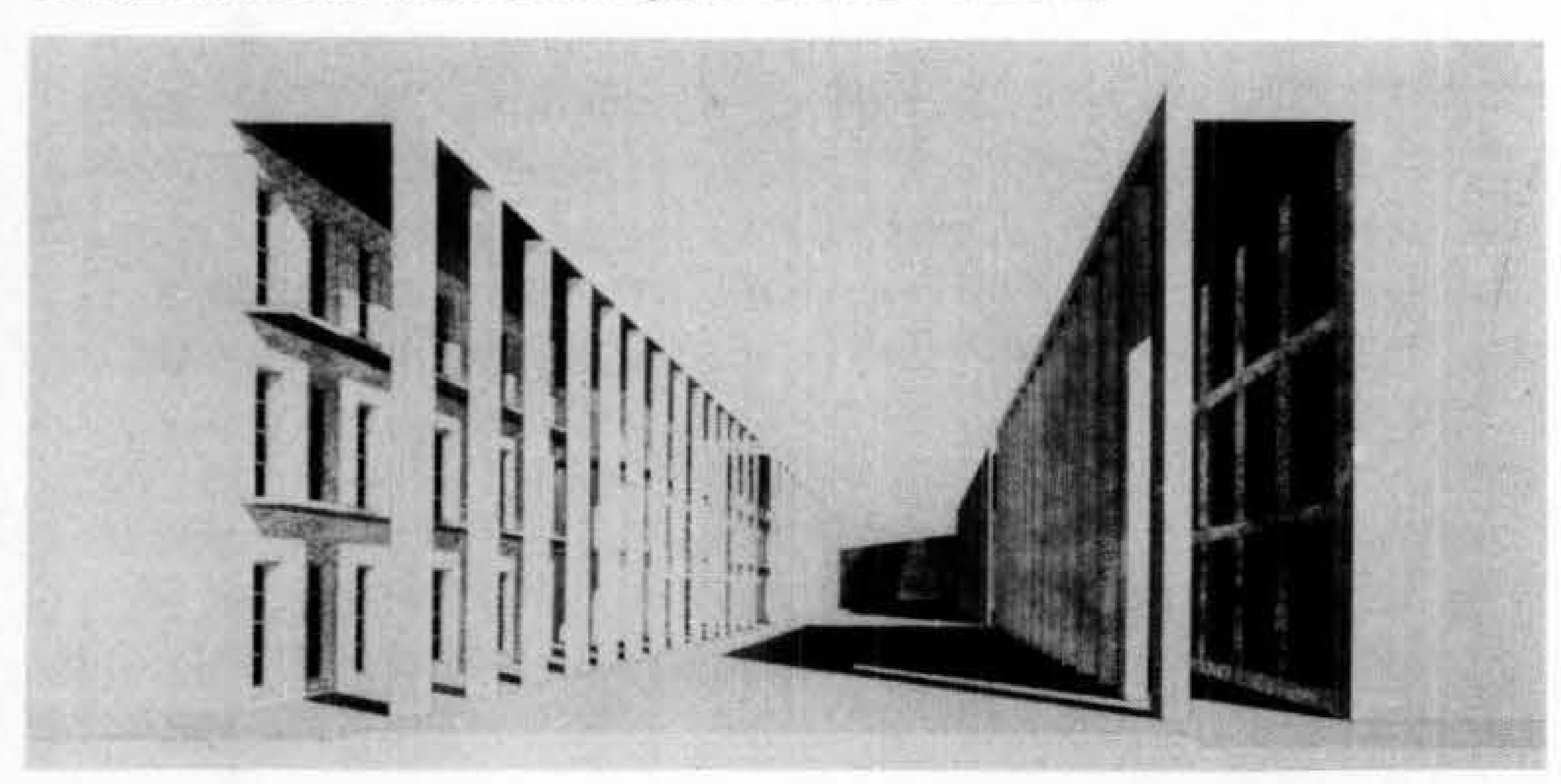






Proyecto de los Arqs. Cornoldi, Rosa y Sajevo que supone referencias muy explícitas a la arquitectura racionalista de los años 1920 al 30.

Propuesta de los Arqs. Grassi, Monestiroli y Conti que entiende la arquitectura como quehacer autónomo y realiza referencias difusas hacia la tradición arquitectónica romana.



proceso de la arquitectura moderna —a partir de la segunda guerra mundial— desvirtuó los planteos de la antedicha década. Como afirma C. Rowe: "... cuando, a fines de los años 40, la arquitectura moderna fue codificada e institucionalizada, perdió parte de su significado original...".

Está representada, de modo relevante, por la obra inicial de los "Five architects" de Nueva York.

d) **La alternativa posmoderna** es la que supone, entre todas las aquí presentadas, una manifiesta y real ruptura con la moderna.

Utiliza, conscientemente, un doble código arquitectónico y un amplio espectro de significados de comunicación. Como sostiene Ch. Jencks: "un edificio posmoderno, si es necesario una corta definición, es aquel que habla dos niveles de significación a la vez: uno para los otros arquitectos y una selecta minoría que entienden sobre significados específicamente arquitectónicos; y otro para el público en general, o los habitantes locales, que poseen otros valores sobre confort, construcción tradicional y modos de vida".

Un ejemplo de arquitectura posmoderna que intenta evocar aspectos de la tradición regional. Obra del Arq. Turnbull (Asociado a Moore), en Biloxi, Mississippi.

6. DIEZ CARACTERISTICAS DEL POSMODERNO.

Siguiendo a Jencks es posible definir un ambiguo conjunto de cualidades de la arquitectura posmoderna, algunas contradictorias entre sí. Tenemos, en tal sentido, el interés por:



Ciudad de Las Vegas. Un caso de arquitectura comercial que acepta y no pretende trascender el medio cultural en que se inserta.

1: Los códigos de comunicación popular y locales.
2: La memoria histórica.
3: El contextualismo urbano.
4: El ornamento.
5: La representación.
6: La metáfora.
7: La participación.
8: El dominio público.
9: El pluralismo.
10: El eclecticismo.

"Brevemente, de estas diez características, seis o siete presentes en una obra posibilitan su calificación de posmoderna".

7. VERTIENTES DE LA ARQUITECTURA POSMODERNA.

Como si el panorama no fuera suficientemente complejo, aquellas diez cualidades —a veces contradictorias— se dan entre dos tendencias opuestas:

a) Una que se basa en la idea de una arquitectura "autónoma", que es una fuerza en sí misma, un lenguaje que habla de sí mismo y no comunica otras ideas que las propias (M. Gandelsonas). Excluye todo aquello no específicamente arquitectónico y busca el reencuentro con los valores permanentes de la arquitectura y la tradición histórica. Es la variante "exclusivista" del posmoderno, aunque muchos críticos se negarían a incluirla en este movimiento en tanto difícilmente acepta seis o siete de aquellas diez características; aunque sí el doble código, a través de la memoria histórica de los pueblos. Esta vertiente se expresa en la obra del italiano Aldo Rossi y los hermanos luxemburgueses Rob y Leo Krier, entre otros.

b) Otra que, en contraste, es histórica y cultural, se ocupa del presente, de los otros aspectos y prácticas de la cultura, tales como el "pop art", la publicidad, . . . a los que expone la arquitectura (M. Gandelsonas). Es la variante "inclusivista" y se identifica naturalmente con el sentido más aceptado del término "arquitectura posmoderna". A diferencia de la anterior, sus referencias históricas son concretas y muchas veces eclécticas.
Son representantes de esta tendencia Robert Venturi y Charles Moore, en los EE.UU. Este último con una obra muy interesante desde el punto de vista del manejo de códigos de comunicación locales.

Obra de los Arqs. Payssé Reyes y Chappe que ilustra sobre una doble intencionalidad: la expresión de la dignidad del edificio público y el aporte espacial al sistema urbano. Sugiere pautas de diseño, para otro tipo de edificio, dignas de ser retomadas.



Vivienda propia del Arq. Vilamajó, que resulta de un encuentro entre la tradición arquitectónica académica y los principios de la arquitectura moderna. Puede constituir un hilo que ha sido cortado y es necesario retejer.

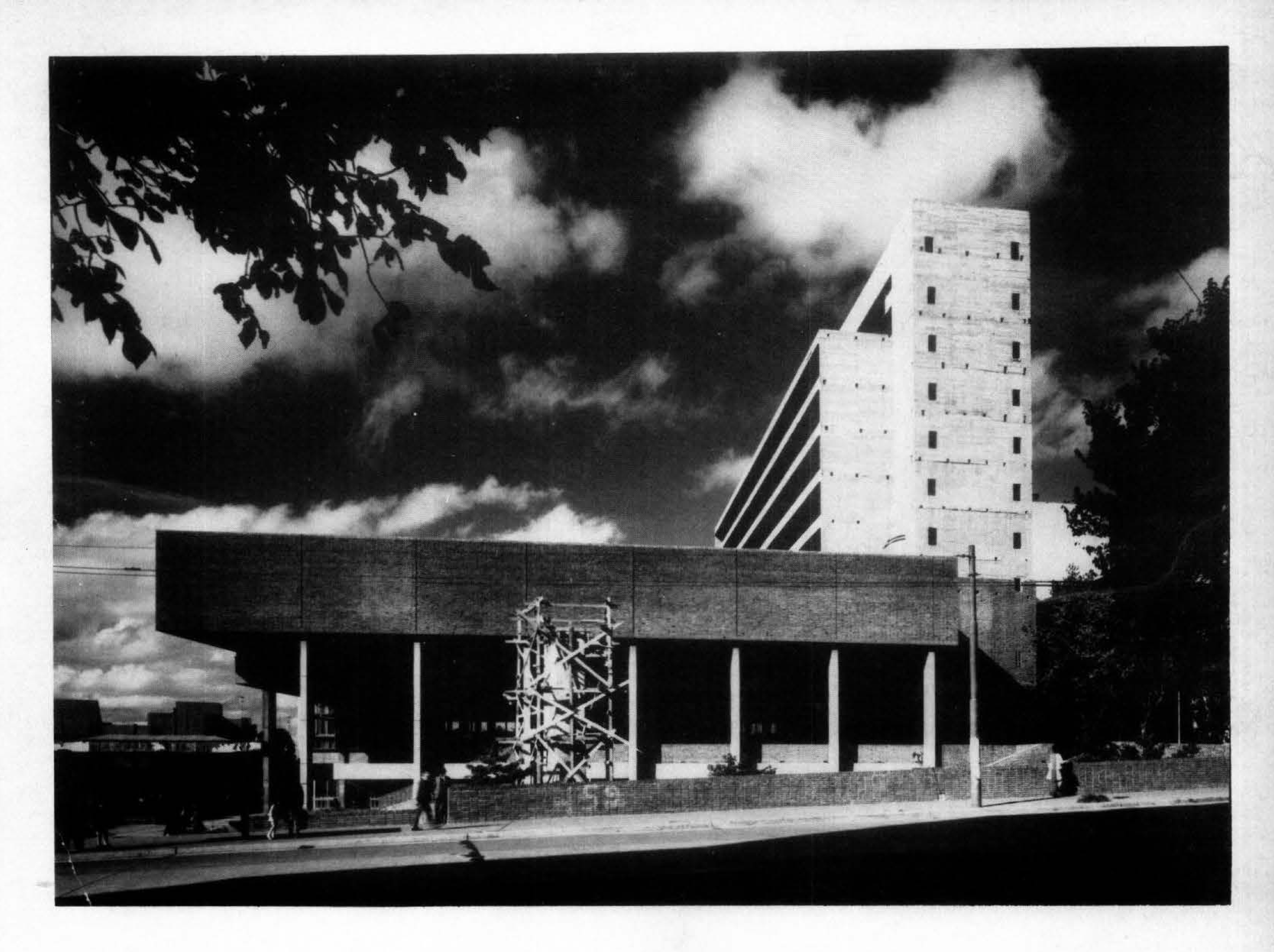
8. EVALUACION Y POSIBILIDADES DEL POSMODERNO.

Resulta evidente que, en el momento actual, no existe una perspectiva histórica suficientemente amplia que permita emitir opinión definitiva sobre las posibilidades de la arquitectura posmoderna.

Es cierto que ha "contaminado" buena parte de la enseñanza en las escuelas de arquitectura de Europa y de los EE.UU. Asimismo, los principales medios de difusión especializados le otorgan manifiesto interés.

Es por ello que, en algunos círculos, existe un estado de alarma por las posibles consecuencias de esta "contaminación". Es así que una relevante figura en el área de la crítica e historiografía, como lo es sin duda **Bruno Zevi**, utiliza todos los medios a su disposición —entre ellos la revista L'Architettura— para fundamentar su radical oposición a los desvíos provenientes del posmoderno.

Hay que admitir que intentos como los de Bruno Zevi no son solamente de oposición sino, que en muy buena medida, son constructivos. Efectivamente, este autor no



desconoce la situación de crisis de la arquitectura moderna pero atribuye la misma al hecho de que, en términos efectivos, no existió una codificación y consolidación de su lenguaje. Para facilitar que así ocurra, y como primer paso en tal sentido, analiza la obra de los grandes maestros modernos y deduce la existencia de determinadas "invariantes" en la misma.

Sin negar validez a este tipo de inquietudes, consideramos que es necesario un análisis ampliamente objetivo, no apasionado, que desentrañe los aspectos esenciales y profundos de esta maraña de críticas y contra-críticas característica del panorama arquitectónico de nuestros días.

Por otra parte, se hace imperioso separar algunos fundamentos doctrinarios del posmoderno de ciertas propuestas, excesivamente polémicas, que no son en rigor las únicas vías de expresión de tales fundamentos. Así, por ejemplo, la nueva actitud ante la tradición y la historia de la arquitectura no necesariamente debe desembocar en un manejo casi irrespetuoso de las mismas; como, de manera similar, el interés por los aspectos de la cultura popular no ha de caer inevitablemente en la trivialización de la obra arquitectónica.

Nuestra posición frente a esta problemática se puede sintetizar así:

a) La crisis de la arquitectura moderna constituye una realidad difícil de ignorar.

b) El orden moderno aparece, a esta altura, como irreversiblemente socavado en algunos de sus principios; no por el volumen de la producción posmoderna sino por la intensidad de su acción en medios muy influyentes, desde el punto de vista doctrinario.

c) La enseñanza más importante de la nueva doctrina posmoderna puede radicar aunque parezca extraño, en tanto pocas veces se les menciona explícitamente, en los aspectos metodológicos.

Especialmente en la actitud de indagar en el proceso de la arquitectura premoderna y moderna con la esperanza de hallar ciertos caminos que pudieron seguirse y no se siguieron, así como otros que se siguieron y no debieron seguirse. . .

En otros términos, siguiendo a Robert Stern y Charles Jencks:

"La paradoja que enfrenta nuestra generación de arquitectos es que, con tal de avanzar, tiene que retroceder a teorías previas y retejer varios hilos que han sido cortados".

d) Por lo tanto, si nos adherimos a esta metodología, las conclusiones que pudieran deducirse se diferenciarán según los distintos países en cuanto, de acuerdo a su particular proceso, los hilos indebidamente cortados no han de ser los mismos.

En conclusión, y para nuestro medio, parece ineludible promover investigaciones respecto a la situación arquitectónica actual, sus carencias y sus potencialidades. Y, con dicha base, reconocer los orígenes de unas y otras para así poder retejer los hilos más adecuados; aunque ello suponga "transgredir" más de un axioma de la arquitectura moderna, que en otro momento y circunstancias propias justificaron su vigencia, pero que es necesario revisar periódicamente y con firme actitud crítica. De no ser así, se corre el peligro de reiterar los errores de las épocas academicistas. ■

Nota: Parte del material gráfico presentado en este artículo ha sido extraído de las revistas A.I.A. Journal y L'Architecture d'Aujourd'hui.

LA ESCUELA DE CHICAGO

A fines del siglo pasado comenzaron a surgir en el centro comercial, en el llamado "Loop" de Chicago, las estructuras, osadas para la época, de los primeros rascacielos. Arquitectos como Richardson, William Le Baron Jenney, Burham y Root, Holabird y Roche, etc. y, sobre todo Adler y Sullivan, dejaron impresa en la ciudad de vertiginoso crecimiento, la impronta de sus respectivas personalidades.

El hierro laminado (los famosos "perfiles"), el vidrio y por supuesto, la invención y posterior perfeccionamiento de los ascensores, junto al increíble valor alcanzado por la tierra, impulsó el desarrollo de los edificios "en altura". Los skycraper ("rascacielos") irrumpieron en el paisaje ciudadano, configurando una silueta inédita. El avance de la civilización se asoció al desarrollo de los edificios y pronto se estableció una puja entre los mismos por ser "el más alto del mundo". De hecho, el país que los vio nacer, fue creciendo en poderío junto a ellos.

Hasta ese entonces, los estadounidenses volvían los ojos al Viejo Mundo para inspirarse en arquitectura, copiando incluso. Los "estilos" eran importados junto con los buenos vinos de mesa y los perfumes de Francia, a la que se admiraba. Ser egresado de la famosa Ecole des Beaux Arts de París y, más aún, haber obtenido el "Grand Prix de Rome", era una envidiable distinción honorífica y una indiscutible carta de crédito de suficiencia e idoneidad en la materia. Por ello eran afanosamente buscados los que ostentaran las envidiables siglas D.P.L.G. (Diplomé par le Gouvernement). En ocasiones, los americanos que podían, iban a continuar sus estudios a la "ville lumiere". Tal fue el caso de Sullivan, que fue uno de los que vio más claro el problema y dio su propia solución, sin tener que recurrir a ideas prestadas. Poco a poco se fue configurando un estilo autóctono que tomó carta de ciudadanía. El mundo que asistía asombrado a su nacimiento y desarrollo, le bautizó como "Escuela de Chicago", dando de hecho un espaldarazo a aquel país de colonizadores que ya habían adquirido la mayoría de edad y reclamaban un lugar en el concierto de las grandes naciones.

Louis Sullivan, como dijimos, con gran discernimiento vio que el rascacielo constituía un problema nuevo en arquitectura y que por lo tanto era absurdo tratar de buscar modelos en el pasado. Pensaba que la arquitectura debía practicarse con honestidad y devoción casi religiosa. Esa especial probidad que entendía debía aplicarse en el ejercicio de la profesión, le llevó a sentar la tesis de la "verdad arquitectónica", o sea que todo edificio debía de ser honesto, trasuntando exteriormente la función que en él se desarrollara y los procedimientos constructivos empleados.

"La forma debe seguir a la función" fue su lema que él predicó con el ejemplo. Además, frente a las inusuales proporciones de los edificios que se levantaban con ansia de cielo, no se amilanó buscando mediante artificios estéticos, disimular visualmente su altura: por el contrario, si el edificio era alto, había que acusarle sin tapujos como tal, exponiendo con verdadero orgullo sus reales dimensiones y creando entonces una nueva estética. Los pilares sustentantes no había que esconderlos como algo vergonzoso: de su franca exhibición y hasta de su exaltación, podía obtenerse un interesante efecto plástico. Así como en las Catedrales Góticas se puso especial énfasis en las líneas ascendentes, en una búsqueda mística de acercamiento de Dios, en estas nuevas catedrales del siglo XX, también fue la vertical el signo dominante.

El hombre americano, poseedor de un país grande como un continente, aprendió a domeñar aborígenes y bestias, a desafiar los elementos, a extraer riquezas de las entrañas de la tierra. Gradualmente fue tomando conciencia de su propio poderío y el rascacielo se convirtió en una afirmación de su personalidad, en un canto pétreo de desafío a la pesantez y, por lo mismo, en un himno a la capacidad e ingenio del hombre.

Fue una acción de gracias al Creador y, en cierto sentido, un reto. El hombre ya no era el que se humillaba y proternaba ante su Dios, sino que se erguía y, enhiesto, se exhibía orgulloso ante él. Fue una verdadera epopeya escrita con hierro, ladrillo, argamasa y vidrio, y de la que nos quedan, felizmente, muchos de los ejemplos más excelsos, como el Auditorium y la Tienda Carson, Pirie & Scott, de Adler y Sullivan; los edificios "Monadnock" y "Reliance", de Burham y Root, y muchos otros.

Henry Hobson Richardson (1838-1886) fue realmente el primer arquitecto auténticamente americano que supo desprenderse de la influencia europea para formar un estilo personal. Hizo la carrera en Harvard, perfeccionándose luego en l'Ecole des Beaux Arts, donde trabó conocimiento con Théodore Labrouste —el hermano mayor del famoso autor de las Bibliotecas Nationale y de Ste. Geneviève— de cuyo estudio formó parte entre 1858 y 1865.

Cuando regresa a su país natal, y después de los primeros tanteos en neo-gótico y románico, comienza a elaborar su propio lenguaje. En este sentido cabe hacer una distinción entre su aporte en el

campo de la arquitectura doméstica y su contribución en construcciones de mayor envergadura. En el primero de los aspectos mencionados, Richardson busca su inspiración en tradiciones locales –utiliza por ejemplo las cubiertas en "shingle" (tejas de madera)– y se despoja de todo clasicismo, adoptando plantas y alzados asimétricos, sin ningún "souci" de ennoblecer su aspecto mediante el agregado de imponentes columnatas o porches victorianos estilo "Gone with the Wind". Su arquitectura, desprendida de toda esa hojarasca, es por ello más sana, más auténticamente adaptada a su país, donde en realidad resulta de "nouveau riche" el adaptar "estilos" foráneos. Por eso podemos decir que su arquitectura residencial, preparó el camino para aquel genio que había de revolucionar el tema: nos referimos, naturalmente, a Frank Lloyd Wright.

En el género mayor, Richardson aborda los más diversos programas: iglesias, hospitales, etc. y también uno nuevo que hace su aparición y que, como tal, sabe abordar de una manera original, sin ningún "parti pris" que le hubiera atado: las estaciones de ferrocarril, las cuales plantean un problema no menudo, cual es el de requerir grandes espacios techados, sin las trabas que supondrían una profusión de pilares de sostén: es menester grandes "luces" y ello es posible mediante el racional uso de los perfiles laminados de hierro, cuya tecnología hace enormes progresos en la época. Richardson maneja con solvencia esta nueva forma de construir y despoja sus fachadas de toda ornamentación con reminiscencias clásicas.

En especial es memorable un edificio que proyectara justamente en Chicago: los almacenes al por mayor "Marshall Field" (1885). Robustos muros de piedra, una sabia gradación en el tamaño de las aberturas, entroncan este ejemplo con la arquitectura románica: Sullivan ha de tomar más tarde en su Auditorium este procedente, revitalizándolo.

Otro de los "grandes" que contribuyó a la creación y desarrollo del "estilo Chicago", fue William Le Baron Jenney (1832-1907). Le corresponde el inmenso mérito

William Le Baron Jenney: edificio Leiter II

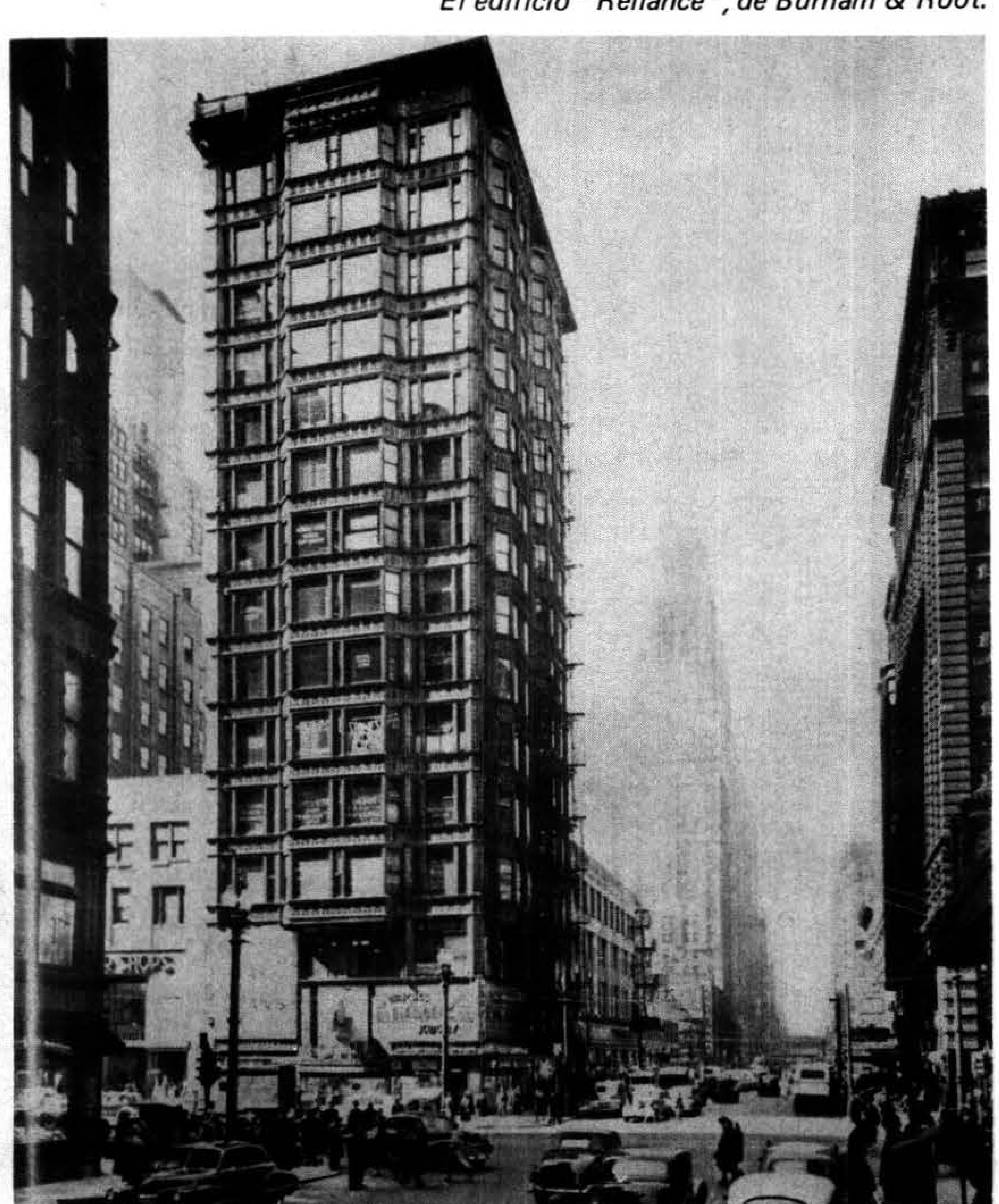




Una vista aérea del famoso "Loop" de Chicago.



El edificio "Reliance", de Burham & Root.



de haber construido los primeros inmuebles de estructura metálica, o sea con "esqueleto" despojando a los muros de su función de sostén, lo cual alivianó enormemente el peso propio e hizo que aquéllos pudieran elevarse a alturas que, de la antigua manera, les estaban vedadas.

Al establecer la concentración de cargas hacia los pies derechos —también de metal— se liberó enormemente a las plantas que quedaron de esta manera "despejadas' del tropiezo que significaban antes los pesados y robustos muros resistentes. En consecuencia éstas se volvieron más funcionales al poder adaptarse a las necesidades según más conviniera e inclusive, ahora, no había por qué realizar una planta exactamente igual a la precedente. La liberación fue enorme: sólo unos delgados pilares que recorrían verticalmente de arriba a abajo a la construcción, recibiendo las cargas "puntuales" y, en cuanto a los tabiques, podían hacerse delgados, livianos y, como hemos dicho, donde se quisiera. De estar constreñidos a las imposiciones de la maciza albañilería —que no se podía horadar mucho so pena de alterar las leyes de la pesantez— se pasó a un mundo nuevo, más ágil en consecuencia.

Por otra parte, a Le Baron Jenney debe reconocérsele además, el haber formado en su estudio a la mayor parte de los arquitectos llamados a innovar en la materia, creadores en consecuencia del "Chicago Style": entre ellos debemos nombrar a Roche, Holabird, Burham y Sullivan.

William Holabird (1854-1923) y Martin Roche (1855-1927), constituyeron la firma Holabird & Roche, que realizó numerosos y valiosos edificios, como ser el "Tacoma", de 1889 y el "Marquette" de 1894.

También le cupo una labor destacada a la firma Burham & Root, compuesta por Daniel Hudson Burham (1846-1912) y John Wellborn Root (1850-1891). De ellos es el famoso edificio "Monadnock" (1889-91), cuya ondulada fachada, aunque carente de toda moldura, es portante; y el "Reliance" en 1894, una de las concepciones más elegantes en su género.

Finalmente Dankmar Adler (1844-1900) y Louis Sullivan (1856-1924), escribieron tal vez las páginas más brillantes de la arquitectura americana de la época. Por la importancia de su obra y la especialísima personalidad del segundo de los nombrados, nos referiremos especialmente, más adelante, a ellos.

Puede decirse que la "Escuela de Chicago" nació y prosperó entre dos grandes acontecimientos: el famoso incendio que arrasó Chicago en 1871 —por lo que se



Detalle del "Federal Center", de Mies van der Rohe.

debió reconstruir prácticamente la ciudad entera— y la Exposición "Colombina" de 1893, en la cual triunfó el gusto por la rememoración de estilos del pasado y, al decir de Sullivan, las consecuencias nefastas de tal postura, incidirían en los cincuenta años que siguieron a la muestra.

Ya más modernamente, esa gloriosa tradición chicagoense se vería revitalizada por la labor que ejerciera el gran Maestro germano Mies van der Rohe (1886-1969), el hombre del "less is more" (el menos es más), quien dotado de un exquisito don de proporcionar, daría una lección inolvidable sobre lo esencial, desligado de todo lo accesorio, la síntesis en suma, en un proceso abstraccional donde quedaría solamente, como él decía, "la piel y los huesos", el esqueleto y la epidermis, la estructura y el panel vidriado.

Ya más simple, es imposible; casi diríamos llegó al colmo de la simplicidad: paralelepípedos perfectos, sostenidos por una estructura de una ortogonalidad absoluta, recubierto en todas sus caras por vidrio. Pero, cuán difícil es lo aparentemente fácil! La prueba de ello es que los edificios de Mies se distinguen sobre todos los demás como el súmmum de la perfección. Proporción y esmerado cuidado en la ejecución (Dios está en los detalles, decía él), fueron los secretos de su maestría. ■

Otra vista del "Federal Center" con un primer plano de una escultura en hierro de Picasso.

LOUIS H. SULLIVAN

Ya nos ocupamos de los principales arquitectos que crearon la Escuela de Chicago, tales como Henry Hobson Richardson; William Le Baron Jenney; Daniel Hudson Burham y John Wellborn Root; William Holabird y Martin Roche; etc.; y nombramos a Dankmar Adler y a Louis Sullivan, como a sus más excelsos representantes.

Lo cierto es que esta firma signó una época, siendo en especial el último, considerado por muchos autores, como el nexo entre los dos grandes maestros americanos por antonomasia: el ya nombrado Richardson y Frank Lloyd Wright. En efecto: Sullivan, retomando la tradición Richardsoniana, la depuró, transmitiéndola a su bien amado discípulo, que la llevaría a alturas insospechadas.

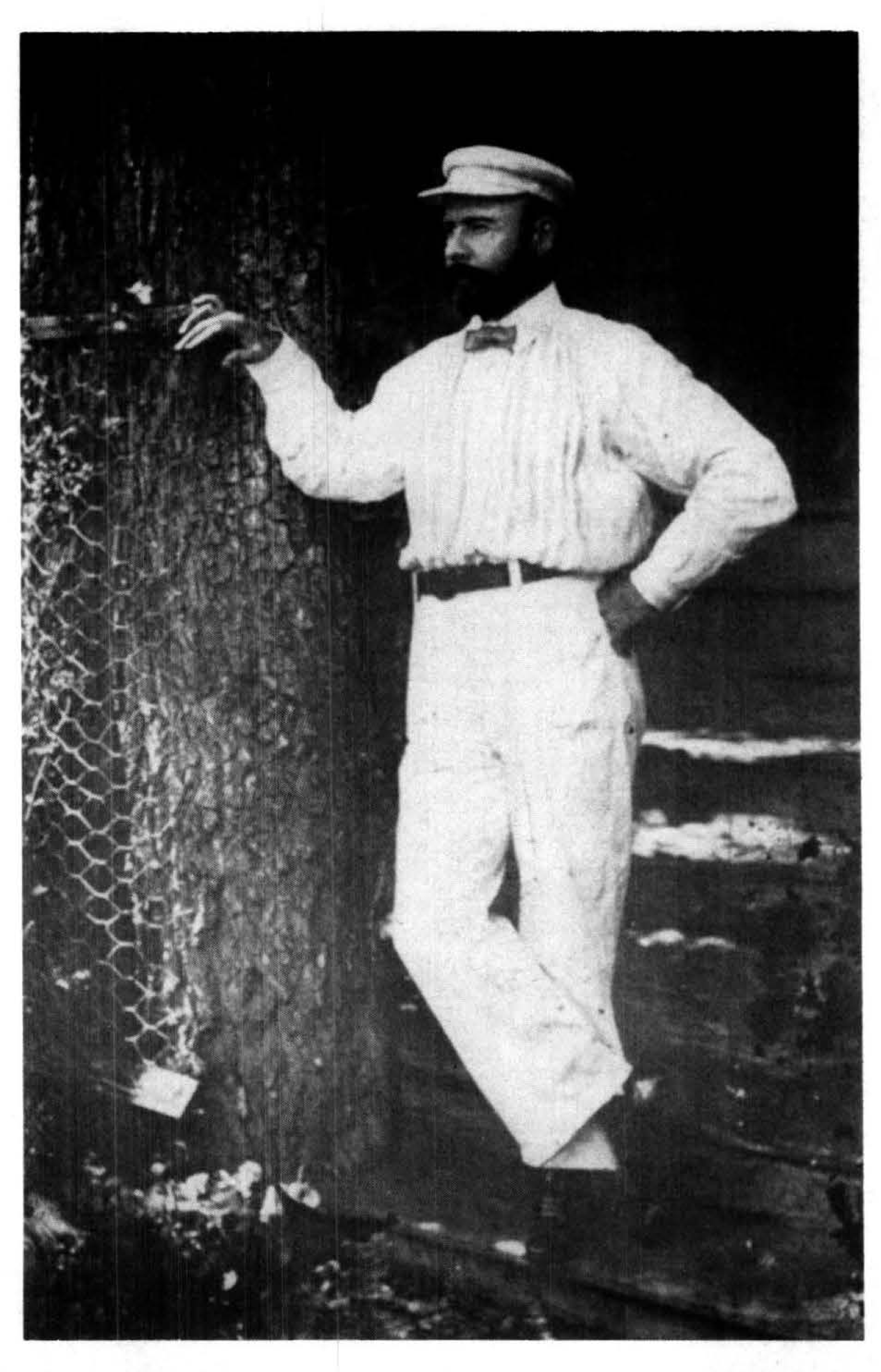
Louis H. Sullivan nació en Boston el 3 de setiembre de 1856 del matrimonio de un irlandés violinista y maestro de baile: Patrick Sullivan y de Adrienne Françoise List, cuyos ascendientes eran de origen suizo-francés y alemán.

Debido al oficio de su padre, la familia llevó una vida errante y por ello, al llegar el pequeño Louis a la edad escolar, se le confió al cuidado de sus abuelos maternos —que a la sazón habitaban primeramente una granja en la localidad de South Reading, en el estado de Massachusetts y luego en la ciudad de Boston— para que pudiera cursar con regularidad sus estudios.

Cuando cumplió los 16 años de edad, o sea en 1872, ingresó al Instituto Tecnológico de Massachusetts —que acababa de abrir sus puertas en 1865, por lo que es considerado la primera Escuela de Arquitectura en América—.

Su Director, William Ware, había contratado para organizar las cátedras y enseñar, a un arquitecto francés egresado de l'Ecole des Beaux Arts, llamado Eugène Létang. M. Létang hacía conocer a sus alumnos —de acuerdo a los métodos entonces en boga en l'Ecole—, los famosos "órdenes", que debían reproducir por medio de innúmeros "lavis" (lavados).

Sullivan siguió los cursos, mas no contento con el alimento espiritual que recibiera, los abandona para irse a Nueva York, donde le atrae la fama de un arquitecto en especial: Richard Morris Hunt,



en cuyo estudio logra ingresar. Permanece en él algún tiempo; luego su inquietud le lleva a dejar Nueva York para trasladarse a Filadelfia: allí trabaja en otro estudio —esta vez en el de Frank Furness—, pero como consecuencia de la depresión económica del año 1873, Furness tiene menos encargos, por lo que debe reducir su personal y despide a su novel aprendiz.

Decide probar fortuna entonces en Chicago, donde se hallan sus padres, y llega en un momento muy especial ya que, con posterioridad al famoso incendio de 1871, todas las agencias de arquitectos están trabajando a pleno régimen en la reconstrucción de la ciudad destruída.

Quiere el azar conducirle al estudio de William Le Baron Jenney, quien fue justamente, uno de los primeros en comprender las posibilidades que podía brindar el hierro en la construcción, al edificar un edificio con "estructura" de este material, la cual liberaba a los juros de la misión portante que tuvieran hasta entonces.

En ese momento también eran dibujantes del Mayor Jenney, Martin Roche —quien posteriormente formaría con William Holabird la firma Holabird & Roche, una de las que trabajara más en el Chicago de la época— y John Edelmann, de quien Louis se hiciera muy amigo. Edelmann habría de contribuir a cambiar el destino de Sullivan, el presentarle, años más tarde, a Dankmar Adler.

Después de su estadía en la Agencia de Jenney, Sullivan piensa completar su formación viajando al Viejo Mundo. Va a Nueva York, donde se embarca, tomando contacto con Europa en Liverpool, que recorre concienzudamente, y que deja para conocer Londres, para finalmente ir a París, motivo de su viaje.

Llegado que hubo a la "Ciudad Luz", se instala en el "Quatier Latin", en un séptimo piso, en la esquina que forman las calles Monsieur Le Prince y Racine. Comenzó casi enseguida a prepararse para el difícil examen de admisión a l'Ecole. Para ello tomó un profesor particular, Monsieur Clopet, quien le instruyó especialmente en Matemática, en agotadoras sesiones durante las cuales intentaba imbuirle todos los conocimientos que pudieran exigírsele en la materia.

Pero además notó que sus sólidos conocimientos del idioma francés no eran suficientes para comprender el lenguaje que se empleaba comúnmente en la calle; su oído no estaba adaptado para captar la pronunciación propia de los "parigots", ni, menos, las elipsis de que hacen gala.

Al respecto, debo decir que personalmente sufrí, en carne propia, análoga experiencia: al acudir el primer día de clase a l'Ecole y demandar al portero cuál era el salón que me correspondía, éste me espetó como una letanía —dicha además con una velocidad increíble—: "dans-la-salle-Melpo-au-fond-du-corridor-à-droite", y con una pronunciación cerrada que, en la ocasión, me dejaron perplejo. Posteriormente pude enterarme que la "salle Melpo" era, en realidad, la "salle Melpomène" que, mediante el apócope quedaba reducida a algo incomprensible para los "no iniciados".

Tanto en matemática como en argot, los progresos de Sullivan fueron notables. Poseía una fuerza de voluntad y una resistencia física increíbles y, verdaderamente, lograba agotar a sus maestros. El mismo nos relata, en tercera persona, en forma pintoresca y en pocas pinceladas, este proceso: "Su maestro no pudo soportar largo tiempo semejante ritmo y pidió que se le disculpara. Louis consiguió otro, lo cansó. El tercero siguió dándole lecciones. Comprendió el plan de Louis y esto lo divirtió mucho, tanto que se decidió a participar y, jovialmente, lo convirtió en un juego.

Con un **petit verre** se lo ponía eficazmente en acción. Poseía una rara capacidad para conversar con arte; estaba lleno de anécdotas, de incidentes y recuerdos personales; conocía su París, tenía el sentido de la comedia hasta cierto punto, consideraba que la vida era un gran chiste, consideraba que todas las personas eran chistes y a Louis en particular lo tenía por un chiste: se divertía con este frenético".

Aunque posteriormente demostraría todo cuanto proviniera de l'Ecole, sin embargo siempre guardó un recuerdo pleno de reconocimiento de M. Clopet. Este, en su enseñanza, buscaba que sus teoremas fueran demostrados mediante silogismos **que no admitieran ninguna excepción,** lo cual le llevó a abrigar la idea de que un día, en arquitectura, él pudiera hacer lo mismo, o sea elaborar una teoría general que pudiera aplicarse en cada caso. Y, de hecho, lo logró, como lo veremos más adelante.

Finalmente, luego de seis semanas de trabajo intenso, sólo interrumpido para merendar frugalmente y hacer algunos ejercicios físicos para mantenerse en forma, se presentó al exámen de admisión.

Este consistía en una sesión de dibujo que comprendía un apunte del natural; luego una parte de dibujo técnico y a continuación un "esquisse en loge", o sea la ejecución de un diseño arquitectónico sencillo confinado dentro de un salón, durante un determinado número de horas. Le seguía una prueba de matemática, que le valió las felicitaciones de sus examinadores y finalmente el interrogatorio sobre Historia, en el que se buscaba mas que el determinar la capacidad retentiva de cada alumno, mas bien el poder de comprensión de los hechos y la imaginación para representarse el pasado y hacerlo vívido a los demás.

También en ésto brilló Louis, por lo que fue admitido "avec palmarès" a l'Ecole y teniendo que optar entre los distintos "Talleres", eligió el Atelier Libre de Emile Vaudremer, quien también había sido "Patron" de Eugène Létang, su antiguo profesor en el Instituto Tecnológico de Massachusetts.

Al comienzo de los cursos tuvo otra vez que "monter en loge" y hacer un esquisse de 24 horas, tras lo cual vio que todos sus compañeros desaparecieron de la vista como por arte de magia. Para no ser menos, hizo otro tanto, aunque en realidad aprovechó para ir a conocer la "Ciudad Eterna", donde se extasió en la contemplación de la Capilla Sixtina. Luego visitó Florencia para volver a París, recorriendo previamente la "Riviera dei Fiori" y la "Côte d'Azur". Finalizado el periplo, volvió a su séptimo piso y al Atelier Vaudremer, y pronto fue considerado un verdadero "copain" por sus condiscípulos, al ver los adelantos que había hecho en argot.

Sullivan se interesó por la especial vida de l'Ecole y por todo lo que pudiera aprender de ella. El mismo nos lo dice, también en tercera persona: "llegó a estar perfectamente familiarizado con la teoría de la Escuela que, en su espíritu, se asentó como teoría del plan, produciendo resultados de extraordinario brillo, pero que, después de todo, no era la realidad que buscaba sino una abstracción, un método, un estado de espíritu que era local y específico, no universal. Intelectual y estético, exponía bellamente un sentido del orden, de la función, de la manipulación muy experta. Pese a lo cual quedaba a su juicio, un fatal residuo de artificialidad, que le infundía una sensación secreta de infortunio cuando deseaba con tanta ansia ser feliz. Y luego surgió, revoloteando, **la convicción de que esta gran Escuela, con su floración perfecta de técnica, carecía del impulso profundo de una inspiración primordial"** (el subrayado es nuestro).

Fue entonces que Sullivan, con gran nostalgia, decide abandonar l'Ecole y retornar a su patria. Ya de regreso en los E.E.U.U., se dirige a Chicago y deambula de estudio en estudio, cada vez ganando más, como consecuencia de su pericia y



El "Auditorium" de Chicago de Adler & Sullivan. (1886 - 90).

experiencia en aumento. Vuelve a encontrarse con su antiguo amigo John Edelmann, el cual en los años difíciles que siguieron a la depresión financiera de 1873, se dedicó a granjero. Justamente es Edelmann el que en 1879 le presenta al ingeniero Dankmar Adler, quien en ese momento estaba construyendo el Central Music Hall. Adler le propuso que colaborara con él y, en 1881 –o sea apenas dos años más tarde–, le toma como socio, quedando constituída de esta forma la firma Adler & Sullivan.

La unión de estos dos caracteres disímiles había de llenar brillantemente una de las páginas más destacadas y originales de la historia edilicia norteamericana. Eran, si se quiere, un poco la prosa y la poesía de la vida. Sullivan el soñador, el artista, el dibujante exquisito, el diseñador original, su alma poética se habría de trasuntar no sólo en sus proyectos, sino también posteriormente en sus escritos; Adler, ingeniero, era sumamente eficiente en los problemas técnicos –especialmente en los acústicos– gran organizador, por lo que tendría entre sus manos las riendas de la parte económica de la empresa. Sullivan nos describe él mismo, su impresión de Adler cuando lo conoció: "Más lejos estaba Adler, en una mesa de dibujo, bien de frente, bien iluminado. Era corpulento judío de nariz corta, de barba espesa, con una frente magníficamente abovedada que se detenía súbitamente ante una sólida masa de cabello negro. Era una imagen de fuerza tenaz, tanto física como mental". . . . "No le llevó muchos instantes en observar que el cerebro de Adler era abierto, amplio, receptivo y de categoría indudablemente alta".

De esta asociación surgió, como hemos dicho, una serie de edificios que se harían justamente célebres: el Auditorium de Chicago (1886-90); el edificio "Transportation" para la Feria Colombina en Chicago (1890-91); el Wainwright Building, en Saint Louis (1890-91); el edificio Schiller (1891-92) en Chicago; el edificio Guaranty en Buffalo (1894-95), más tarde llamado "Prudential" y, en otro género de co-

sas, los Mausoleos para las familias Getty (1890) y Wainwright (1892), el primero en el cementerio de Graceland, en Chicago y el segundo en el de Bellefontaine, Saint Louis.

O sea que entre la constitución de la sociedad el 1o. de mayo de 1881, hasta su disolución en 1895, transcurrieron catorce años: al inicio, Sullivan tenía solamente 25 años y su socio, 37.

No bien establecida la firma, los encargos empezaron a surgir y Sullivan obsesionado por las enseñanzas de su antiguo maestro de matemática, M. Clopet, buscaba en cada edificio la formulación de una idea que fuera a su vez tan general, como lo eran los principios que aprendiera de aquél. Eso por un lado. Por otro, sentía que la arquitectura que se estaba elaborando en el Nuevo Mundo, no tenía por qué tener reminiscencias históricas. El programa de los rascacielos surgido en América, carecía de antecedente alguno. Entonces –pensaba– debía procederse con espíritu libre de prejuicios, elaborando un diseño original, acorde con el tema y en íntima relación con el hecho estructural que le posibilitaba. De ello surgieron tres ideas que serían rectoras en la obra de Sullivan, y cuya enunciación le hiciera casi tan famoso, como la creación de los edificios Wainwright o Guaranty, pongamos por caso. Ellas fueron:

1o.) La teoría de que **LA FORMA DEBE SEGUIR A LA FUNCION.**

2o.) El respeto a la **VERDAD ARQUITECTONICA.**

Las cuales le llebaron a desembocar en la doctrina de la ARQUITECTURA ORGANICA. En cuanto a la primera, decía: "La forma ha de ser la resultante lógica de la función". Y, luego: "a la función árbol corresponde la forma árbol; a la función planta corresponde la forma planta; a la función rascacielo ha de corresponder la forma rascacielo". Y, más adelante: "cada función halla o trata de hallar su forma" y agrega: "el edificio para ser buena arquitectura debe primero corresponder claramente con su función, debe ser su imagen".

De ahí infiere en que si la arquitectura no expresa la función que ella cumple, miente. O sea que **la verdad arquitectónica** estriba en la adecuación de la forma con su contenido, casi diría con la esencia de su contenido.

Para él, además, la arquitectura debía revestir un carácter **orgánico,** debía surgir y desarrollarse como un organismo viviente; cada parte tenía que ser función del todo, o, para expresarlo con sus propias palabras: "para que una obra sea orgánica, la función de la parte debe tener la misma **calidad** de la función del total; y las partes en sí mismas y por sí mismas, deben tener la calidad del conjunto; deben participar de su identidad".

Tomando como base a estas premisas, Sullivan fue desarrollando su concepción sobre los rascacielos. Llegó a establecer ideas rectoras que, según él, debían respetar los edificios en altura. Son principios claros, lógicos, surgidos de la observación de las necesidades funcionales y del sentido común.

De acuerdo a su concepción, cada edificio constaría de las siguientes partes:

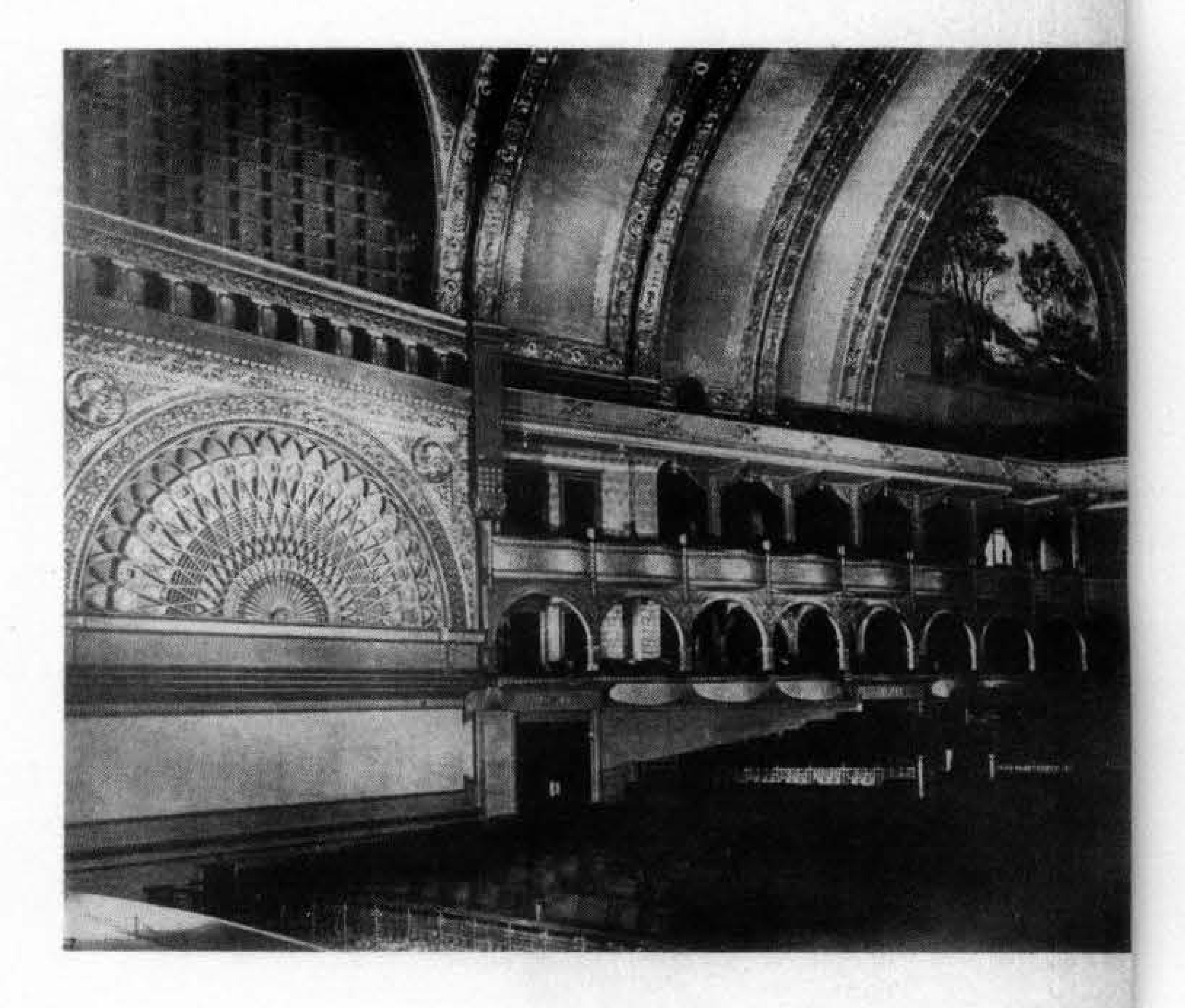
1o.) "Unos sótanos bajo tierra donde poder instalar las calderas que suministren calor a todas las dependencias.

2o.) Una planta baja destinada a tiendas, Bancos y establecimientos que exijan fácil acceso, mucha luz y grandes espacios.

3o.) Una segunda planta con espacios generosos y profuso empleo del cristal y a la que pueda llegarse por apropiadas escaleras.

4o.) Sobre estas dos plantas, un número indefinido de otras, destinadas a **oficinas,** exactamente iguales entre sí, como las celdas de un avispero.



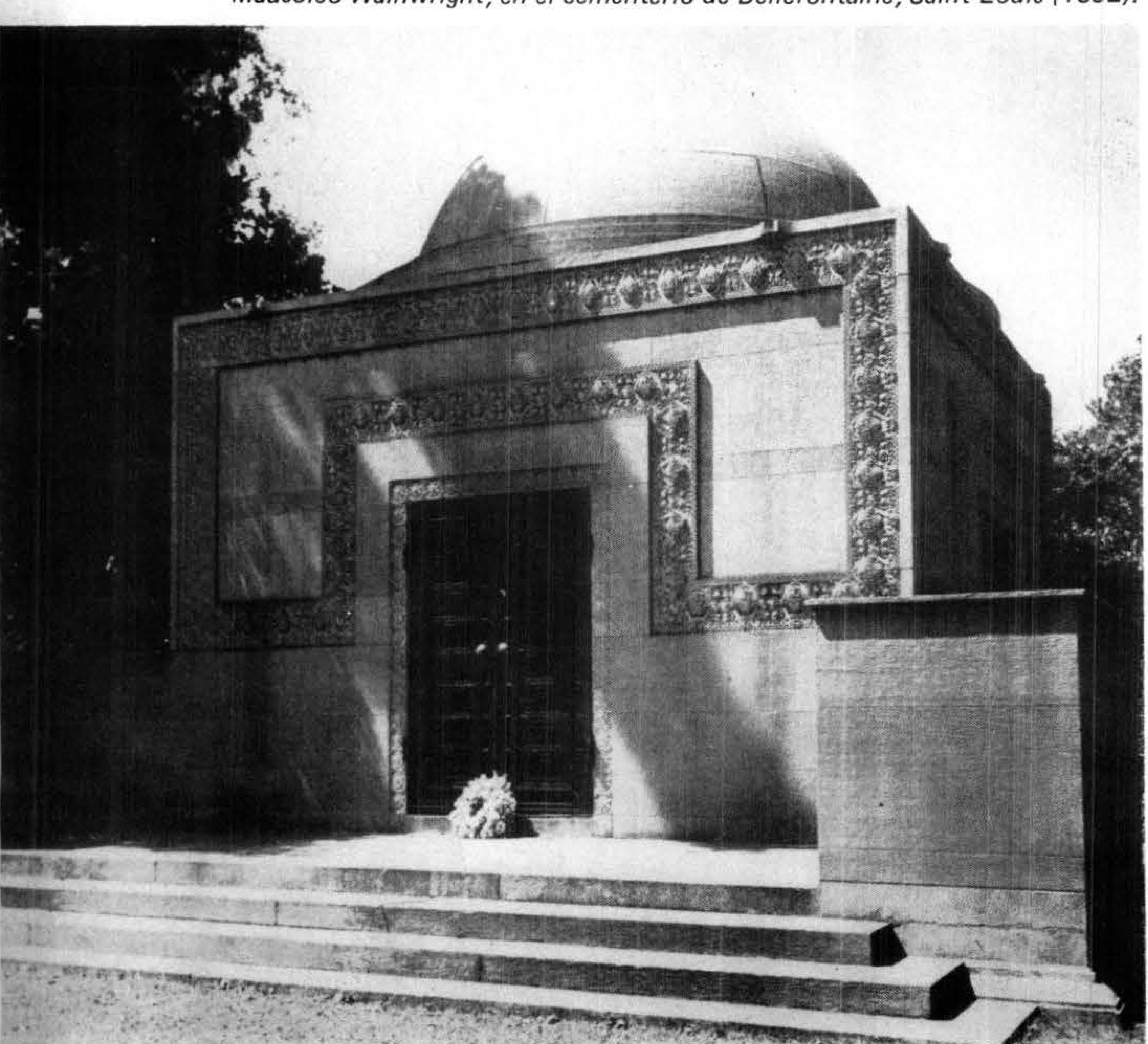


Interiores del "Auditorium".



Casa de veraneo de Sullivan en Ocean Springs, Mississipi. (1890).

Mausoleo Wainwright, en el cementerio de Bellefontaine, Saint Louis (1892).



5o.) En la cumbre, un espacioso ático en donde los depósitos de agua, cañerías y escoteras, tengan lugar adecuado junto a los cables de los ascensores".

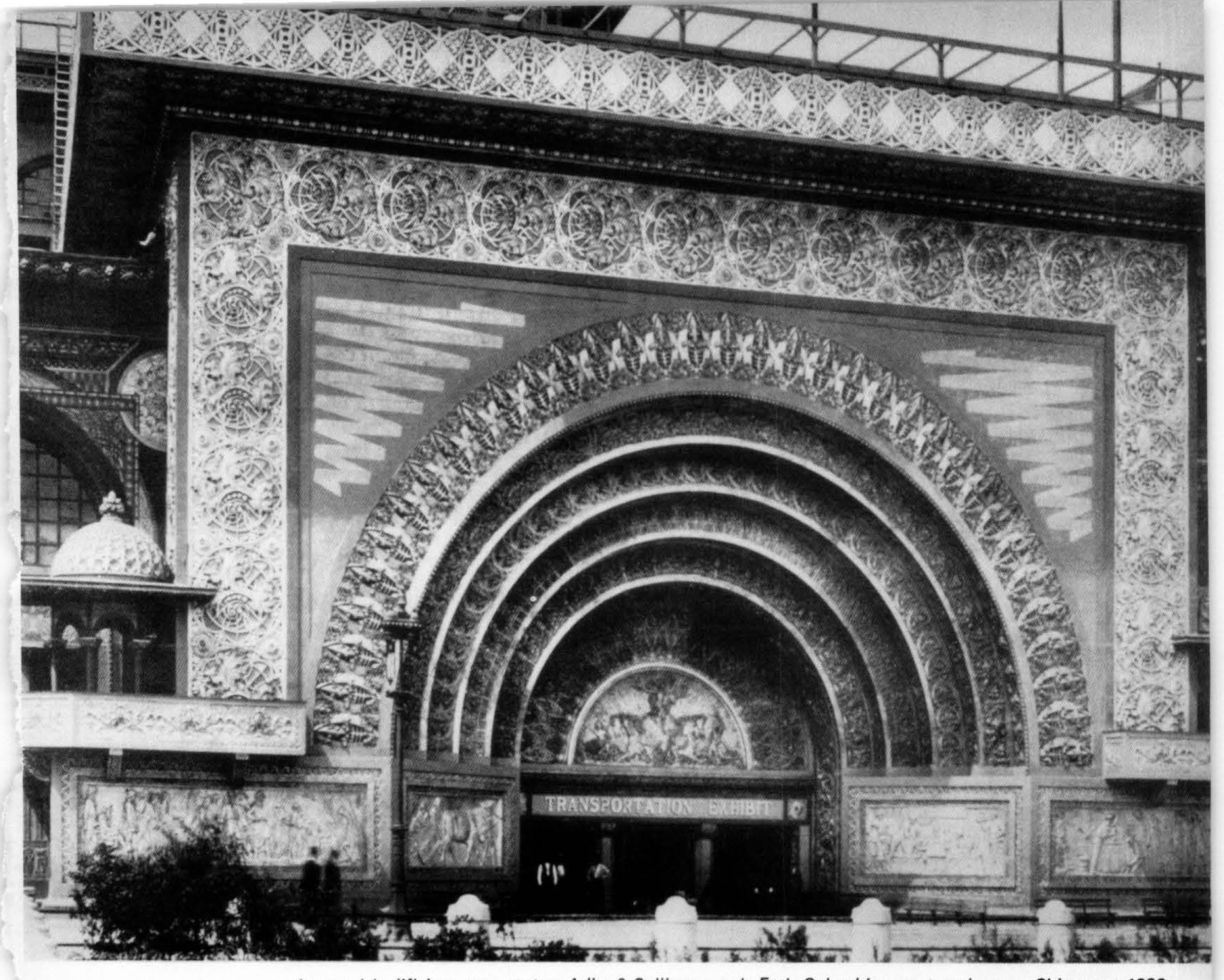
Esto en cuanto a la distribución racional de los distintos elementos que pueden integrar un rascacielo, en las respectivas plantas.

En lo que concierne a su aspecto exterior, a su aspecto estético, dice Sullivan: "Comenzando por el primer piso, le daremos una entrada principal que atraiga la vista por su ubicación y el resto del piso lo trataremos en una forma más o menos libre, expansiva, espléndida –forma basada exactamente en las necesidades prácticas–, pero expresadas con un sentimiento de amplitud y liberalidad. Con el segundo piso haremos algo similar, pero generalmente con menos pretensiones. Sobre ellos, en todo el resto de los infinitos pisos, partimos de la célula individual, que exige una ventana con su abertura, su umbral y su dintel, y, sin más, las haremos parecer iguales a todas, porque son todas iguales.

Y así llegamos al ático que, no estando dividido en compartimentos, y sin exigencias especiales de iluminación, nos da la posibilidad de mostrar por medio de su amplio paño de pared, y su peso y su carácter dominantes –lo que es evidentemente un hecho– que la serie de pisos de oficinas ha definitivamente terminado".

A toda esta manera racional, lógica, funcional de concebir un edificio para oficinas, se une un ingrediente suyo muy personal: la decoración. Sullivan, si bien preconiza la solución funcional de los edificios y la observancia "à outrance" de la **verdad arquitectónica,** no llega, en manera alguna, a los extremos del vienés Adolf Loos, quien llegó a escribir un libro que tituló "Ornamento y delito". No. Consideró vital la ornamentación, siempre y cuando ésta fuera orgánica, o sea, surgida casi como consecuencia de la naturaleza intrínseca del propio edificio **y no como un agregado a posteriori.** Es decir que él concebía juntos, desde el primer croquis, arquitectura y ornamentación, en un acto único del espíritu.

Eximio dibujante, los motivos ornamentales los extraía de la propia naturaleza. Algunos autores han querido ver en ellos, cierto parentesco con el movimiento del "Art Nouveau" del Viejo Mundo. De cualquier manera, aunque puedan observarse algunas coincidencias, en manera alguna podemos hablar de influencia o, menos, de subordinación a un estilo, a una escuela, a una tendencia. Sullivan fue esencialmente personal y auténtico y tra-



Acceso del edificio que proyectara Adler & Sullivan para la Feria Colombina que tuvo lugar en Chicago en 1893.

tó de crear un tipo de arquitectura original para un tema que recién nacía —la construcción en altura— en un país nuevo y de enorme pujanza.

La creación de una genuina arquitectura nacional acorde con su época y con el desarrollo tecnológico que se vislumbraba, fue su más cara ambición, sin tener que recurrir a tomar ideas y formas prestadas a la tradición europea, pese a haberse formado, él mismo, en ellas.

Conscientemente entonces, con base firme, conociendo los "órdenes" y estilos clásicos por su cultura académica, da un paso vigoroso hacia adelante, no desdeñando el pasado, sino justipreciándolo en su verdadera dimensión: como un recuerdo histórico, como una lección de lo que, en un determinado tiempo y con el avance de la técnica de ese entonces, el hombre fue capaz de hacer.

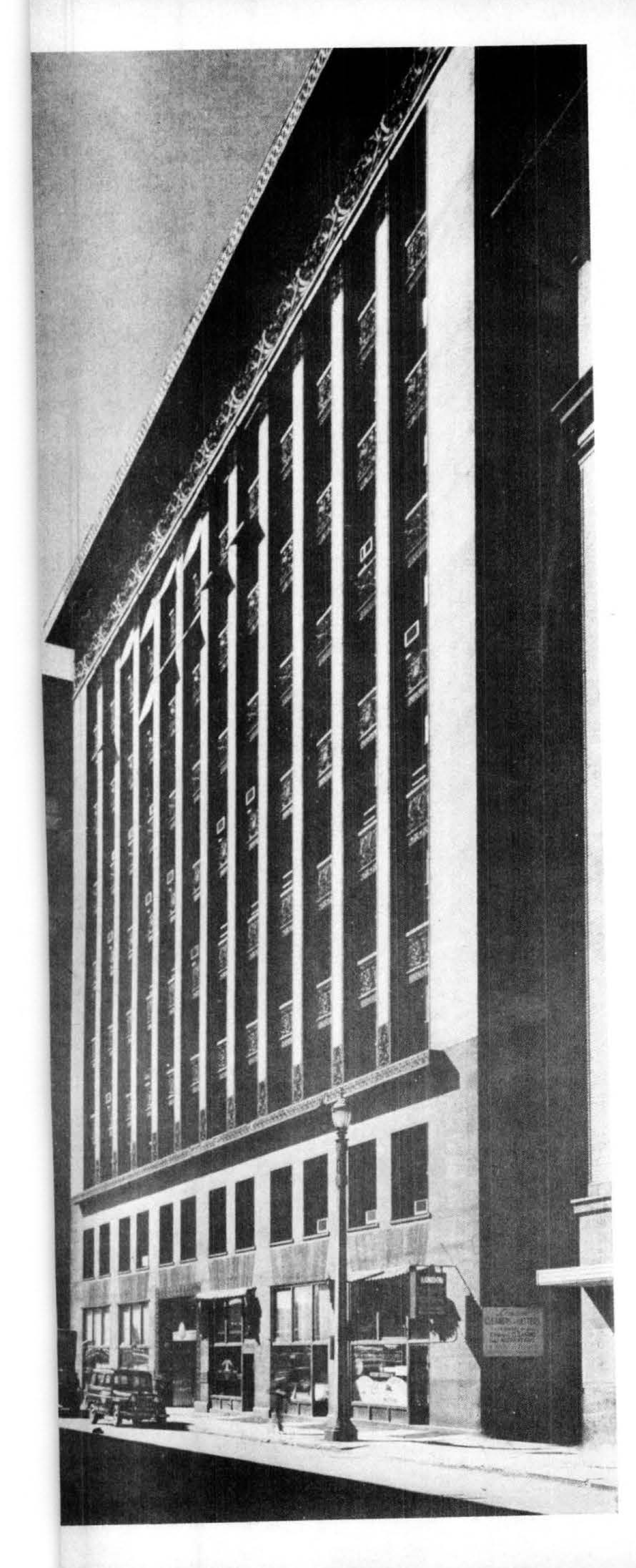
La lección del pasado para él fue simplemente ésa, y de manera alguna la elaboración de un "catálogo" en el que pudiera elegirse, en cada caso, el modelo a adoptar. Este fue el principal aporte de Sullivan, que visto ahora con suficiente perspectiva, comprobamos no cayó en el vacío, pese a que, en su tiempo y en su tierra, se le ignoró.

No tuvo descendencia, pero un colaborador suyo habría de continuar su obra dándole una resonancia mundial. En 1887, un joven venido del campo a Chicago, golpeó a su estudio munido de un rollo de dibujos bajo el brazo. Sullivan observó con detenimiento cada uno de ellos, e inmediatamente una corriente de simpatía intelectual habría de sellar una colaboración que se extendería por cinco años, o sea, hasta 1893.

Frank Lloyd Wright se llamaba ese aspirante a dibujante: su permanencia en el estudio signó una época; es que la compenetración entre maestro y discípulo fue tal, que resulta difícil discernir en los proyectos que salieron del estudio durante esos años, cuál fue el aporte de uno y cuál el del otro.

No nos imaginamos a Wright sin el antecedente de Sullivan, ni tampoco creemos el arte de éste tuviera la resonancia que tuvo, si no hubiera existido el discípulo. El continuador llegó a tan altas esferas, que en su vuelo alado arrastró tras de sí, al Maestro, cuya vigencia prolongó. Sullivan se vio perdurado a través de su hijo espiritual y, como verdadero padre gozó, pleno de orgullo, de los triunfos de quien fuera su mano derecha.

Cuando Wright ingresó al estudio en 1887, tenía dieciocho años y su maestro treinta y uno. Apenas dos años después,



El Wainwright Building, en Saint Louis, de 1890-91.

Frank desea casarse con una joven de dieciocho años, Catherine Lee Tobin; Adler y Sullivan, en gesto que habla a las claras de su gran generosidad, le adelantan parte de los emolumentos que había de recibir en los años sucesivos, para que con ellos pudiera construir su propia casa. Sullivan, inclusive, le acompaña personalmente al barrio de Oak Park para aconsejarle en la elección del terreno. Un desdichado malentendido, suscitado en torno a ciertos proyectos que efectuara Frank fuera de hora, terminó, abruptamente, esta relación de trabajo y amistad.

Tuvieron que pasar muchos años antes de que, nuevamente, volvieran a hablarse. Pero, entre tanto, mucha agua había corrido bajo el puente. En 1893, año en el que Frank abandona el estudio de Adler & Sullivan, se festeja en Chicago, el cuarto centenario del Descubrimiento de América con una gran Feria: La Exposición Mundial Colombina. Se nombra a Burham —ya había fallecido John Root su socio—, responsable arquitectónico de la Feria, quien imprime a la misma un carácter historicista y retrógrado apuntalado por los arquitectos de Wáshington que le secundan. De la Feria, solamente es rescatable el "Transportation Building" de Adler & Sullivan, que constituye el único edificio verdaderamente con "garra".

Sullivan, desencantado con el retroceso cultural y estilístico que significa este enorme despliegue, comenta, amargamente: "las consecuencias de esta Feria se van a sentir en los próximos cincuenta años". Y, de hecho, tuvo razón.

Apenas dos años después de la Exposición, los trabajos habían escaseado tanto para la firma, que los socios, no pudiendo solventar los gastos del estudio, deciden separarse, disolviendo la sociedad. Lamentable consecuencia de la crisis del 93 y de la moda instaurada por la Exposición. Adler se emplea en trabajos ajenos a la profesión, mientras que Sullivan intenta seguir luchando solo. Descubre así cuanto trabajo absorbía Adler, pues él no tiene idea siquiera del manejo económico del estudio. Dos años después de la disolución de la Empresa, Adler quiere volver a reestablecerla, pero, lamentablemente, Sullivan que se había resentido con el abandono por parte de Adler, rehusa continuar el vínculo.

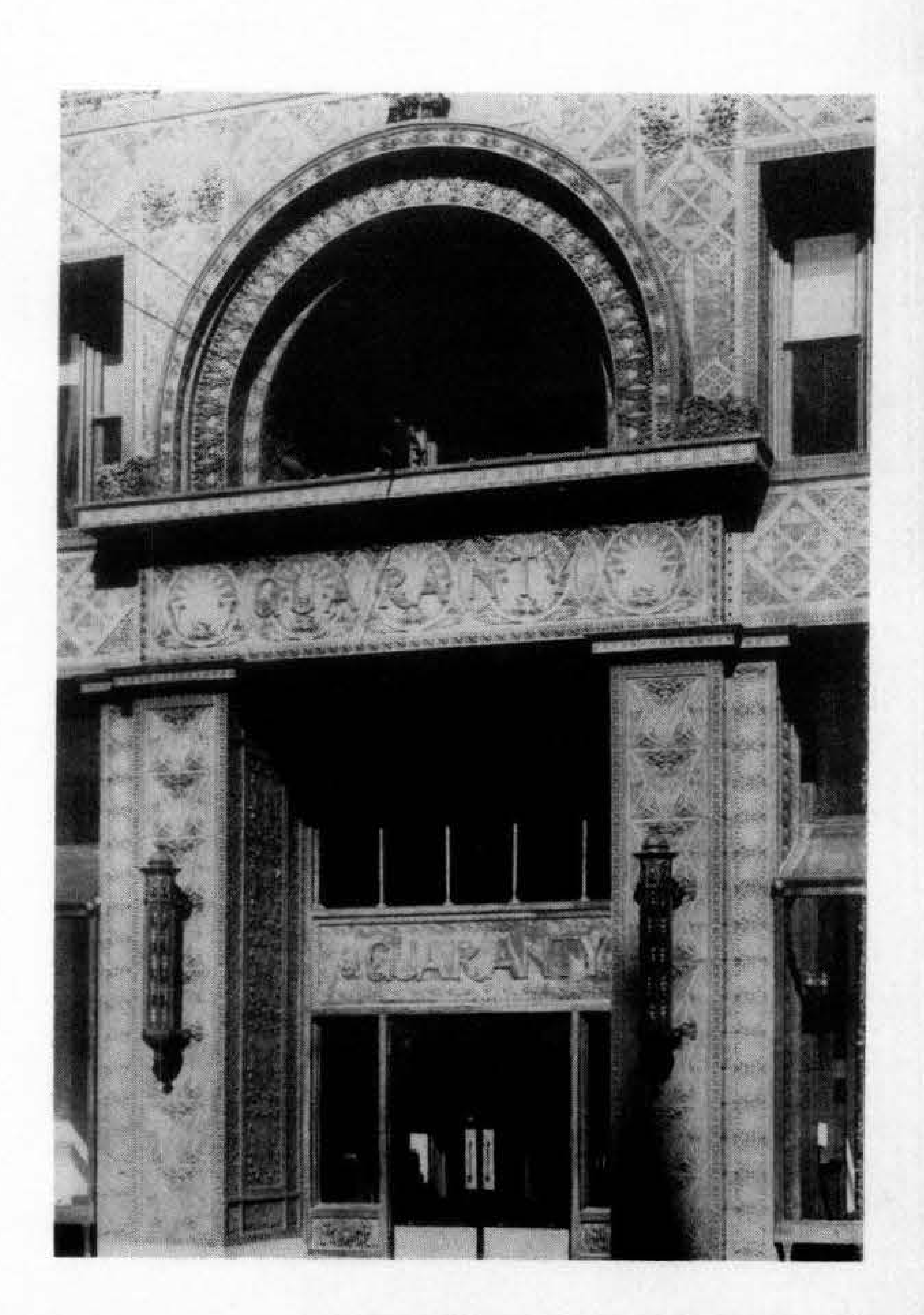
Aun solo, Sullivan dio muestras de su genio, como en la inefable Tienda Schlesinger & Mayer Department Store, hoy Carson, Pirie & Scott Store (1899) en Chicago; el Bayard Building, hoy Condict Building en Nueva York (1897-98); el

El 'Guaranty" Building, en Buffalo (ahora Prudential Building), de 1894-95.



Dos vistas del Guaranty, en las que se aprecia la decoración original de Sullivan.





Gage Building en Chicago (1898-99) y varias Sucursales de Banco, en especial la National Fermer's Bank (hoy Security Bank) en Owatonna, Minnesota (1907-08); etcétera.

Esta última parte de la vida del gran Maestro, fue un período oscuro y triste: abandonado y solo, se refugió en el alcohol, rememorando ideas que acariciara en los años felices, a través de las páginas que escribiera. De esa época son: "Kindergarten Chats" (1901), traducido al español bajo el título de "Charlas de un Arquitecto"; "The Autobiography of an Idea" (1922-23) (Autobiografía de una Idea), etc., libros en los cuales esconde la amargura que le invadía.

Por el contrario: las colaboraciones periodísticas y libros que concibe, están plenos de poesía, y nada denota tras ellos, la desolación del hombre derrotado que otrora estuviera en el pináculo de la fama y el éxito profesionales.

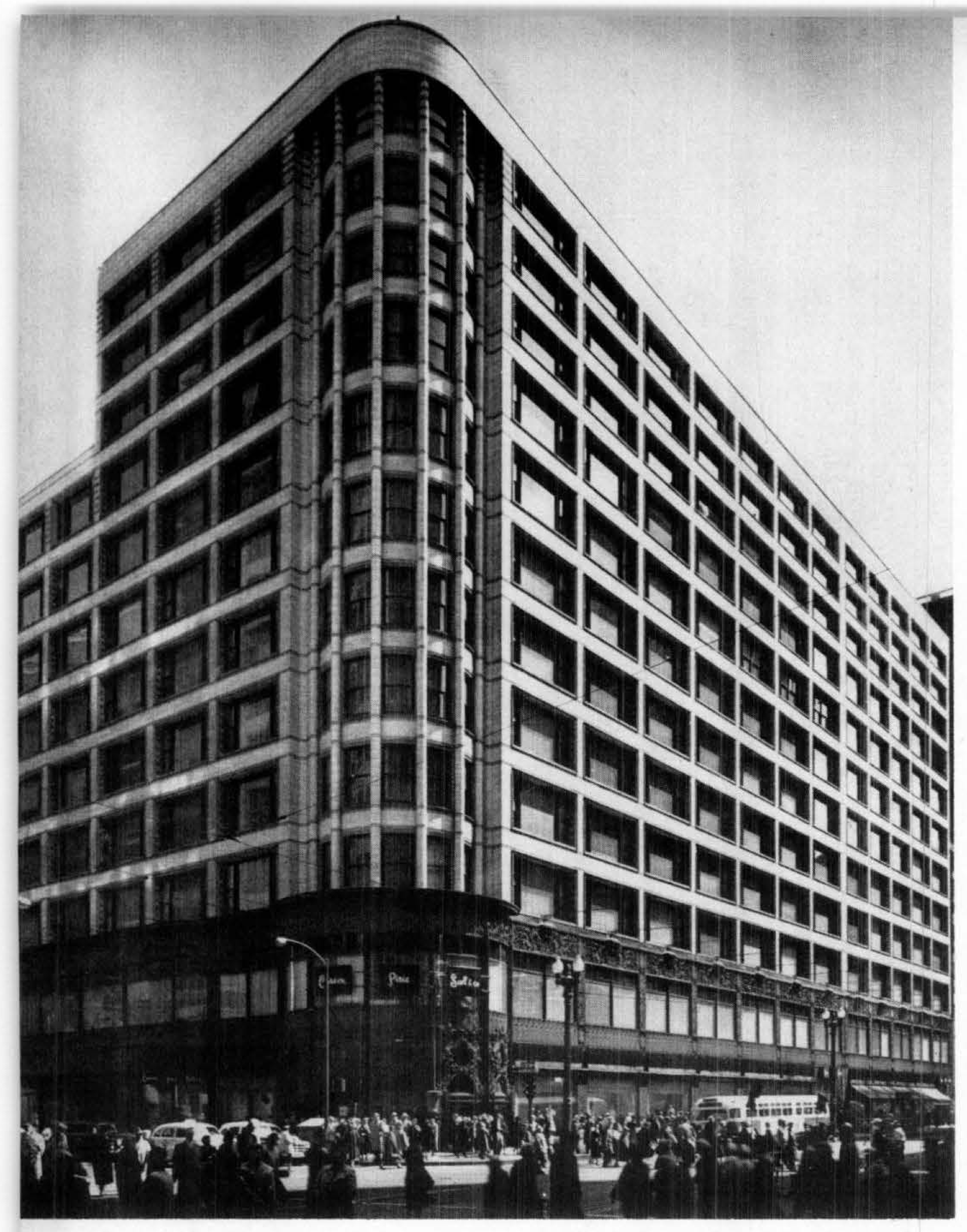
Su situación económica se volvió angustiante, al punto de que tiene que vender cuanto posee, incluso una morada en Ocean Springs, donde antes pasara sus vacaciones. Tiene que vivir en un hotelucho de modesta categoría y finalmente de la caridad de algunos de sus buenos amigos.

Desde el punto de vista sentimental, también es lamentable el final de Sullivan: casado en 1899 con una divorciada, Margaret Hattabough, ésta se separa de él en 1906, alegando que no podía convivir con un borracho y finalmente se divorcian en 1917.

Así, solo, y habiendo conocido de cerca la miseria, muere el 14 de abril de 1924, acompañándolo a su última morada los pocos amigos fieles que aún le quedan. Richard Neutra —recién llegado a Estados Unidos, presente en la ocasión—, relata magistralmente la partida definitiva del gran Maestro americano a quien admirara de larga data y llegara a conocer:

"Cuando Louis Sullivan murió, experimenté un profundo dolor y pedí permiso en la oficina para asistir a su funeral en el cementerio Graceland. Ninguno de mis compañeros, ni siquiera el jefe de dibujantes, comprendió por qué yo quería asistir al funeral de este hombre, que "en realidad ahora no significa nada". Como quiera que fuere, había unas pocas personas en el cementerio, y algunos pronunciaron discursos.

El más extenso fue el de I.K.Pond, hombre varios años mayor que Sullivan; había proyectado el Club de la Universidad, uno de los edificios seudomedioevales y reaccionarios de Chicago. Supongo que los hermanos Pond y Sullivan disputaron a lo largo de toda una vida, pues



La tienda Carson, Pirie & Scott, de Sullivan, de 1899-1900.



Un detalle ornamental de la tienda, que primitivamente perteneció a la firma Schlesinger & Mayer.

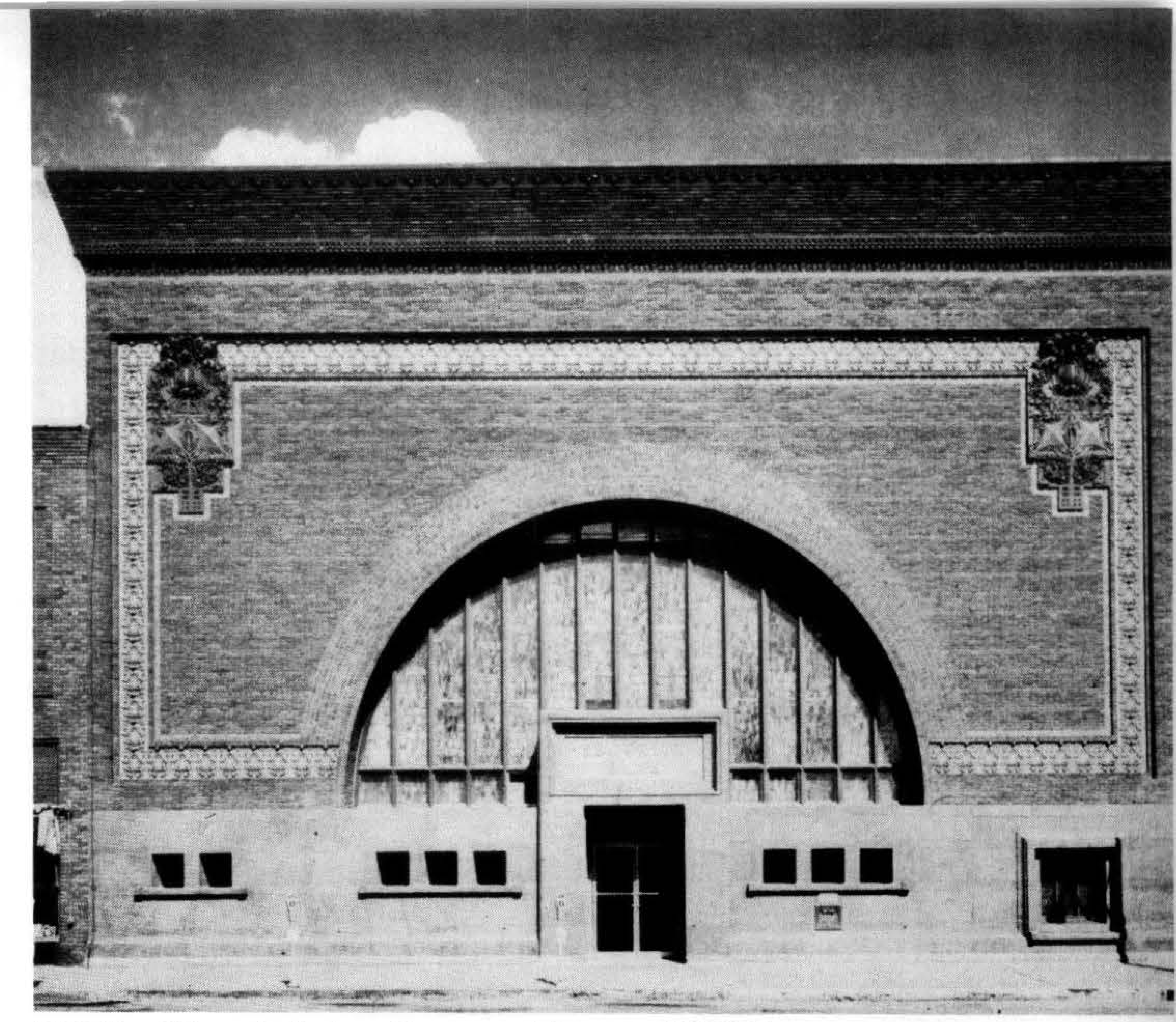
éste y aquéllos representaban escuelas de pensamiento totalmente distintas. Mientras yo escuchaba hoscamente, I.K. parecía vanagloriarse de que todas las ideas del maestro habían fracasado y de que ninguna había logrado arraigar realmente. Para mi fue una experiencia muy dolorosa, pese a que no pude entender del todo la exposición muy erudita del señor Pond, que en verdad era una persona muy educada y en ese momento probablemente el arquitecto más culto de Chicago.

Pero allí estaba otro hombre, Frank Lloyd Wright, que había hecho todo el viaje desde California donde estaba trabajando, para asistir al funeral.

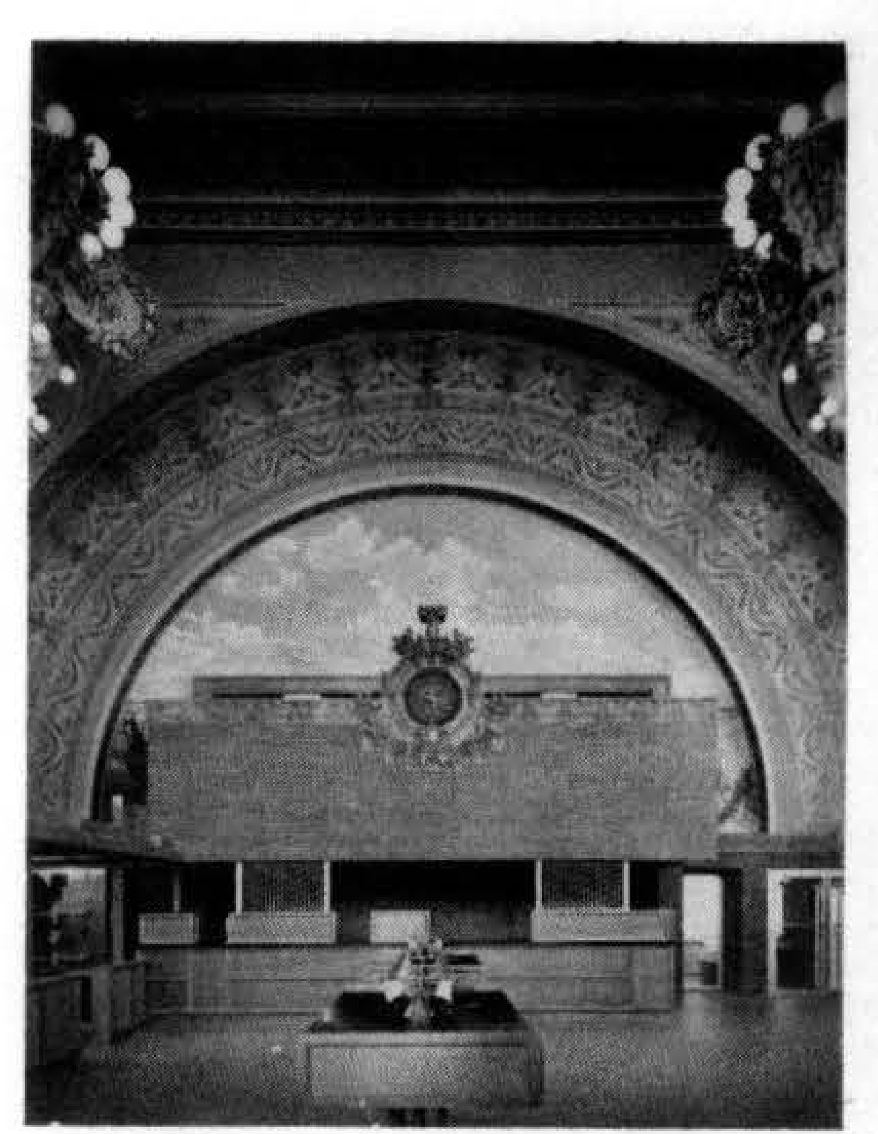
Concluída la ceremonia me acerqué a Frank Lloyd Wright y con voz entrecortada le expliqué lo que él había significado para mí. Se mostró sumamente comprensivo. Me llevó a comer y luego al Hotel Congress, donde se alojaba. Allí me preguntó: "¿Por qué no viene conmigo y hace una visita a Taliesin?"

Sullivan había impresionado muy profundamente al joven Frank tanto en el pensamiento como en el lenguaje y la creación de floridos y originales adornos. Quizá la ambición de competir con las dotes del hombre de mayor edad en este terreno jamás volvería a dejar en paz su alma. Tal vez habría alcanzado una condición propia más pura si jamás hubiera visto lo que no correspondía a su naturaleza. Cuando intentó apartarse de todo ello, a los veinticinco años, se sintió mejor, aunque también destrozó el corazón de Sullivan, quien me contó cuánto lo amaba.

Frank Lloyd Wright habría llegado a ser un gran arquitecto aunque nunca hubiese conocido las obras de Sullivan. Pero el hecho de conocerlas, alentó en lo más profundo de su corazón una actitud competitiva, que se mantuvo más de una generación después que su amigo de mayor edad se había hundido en la tumba".



El National Farmer's Bank, en Owatonna, Minnesota, (1907-8).



Interior del Banco.

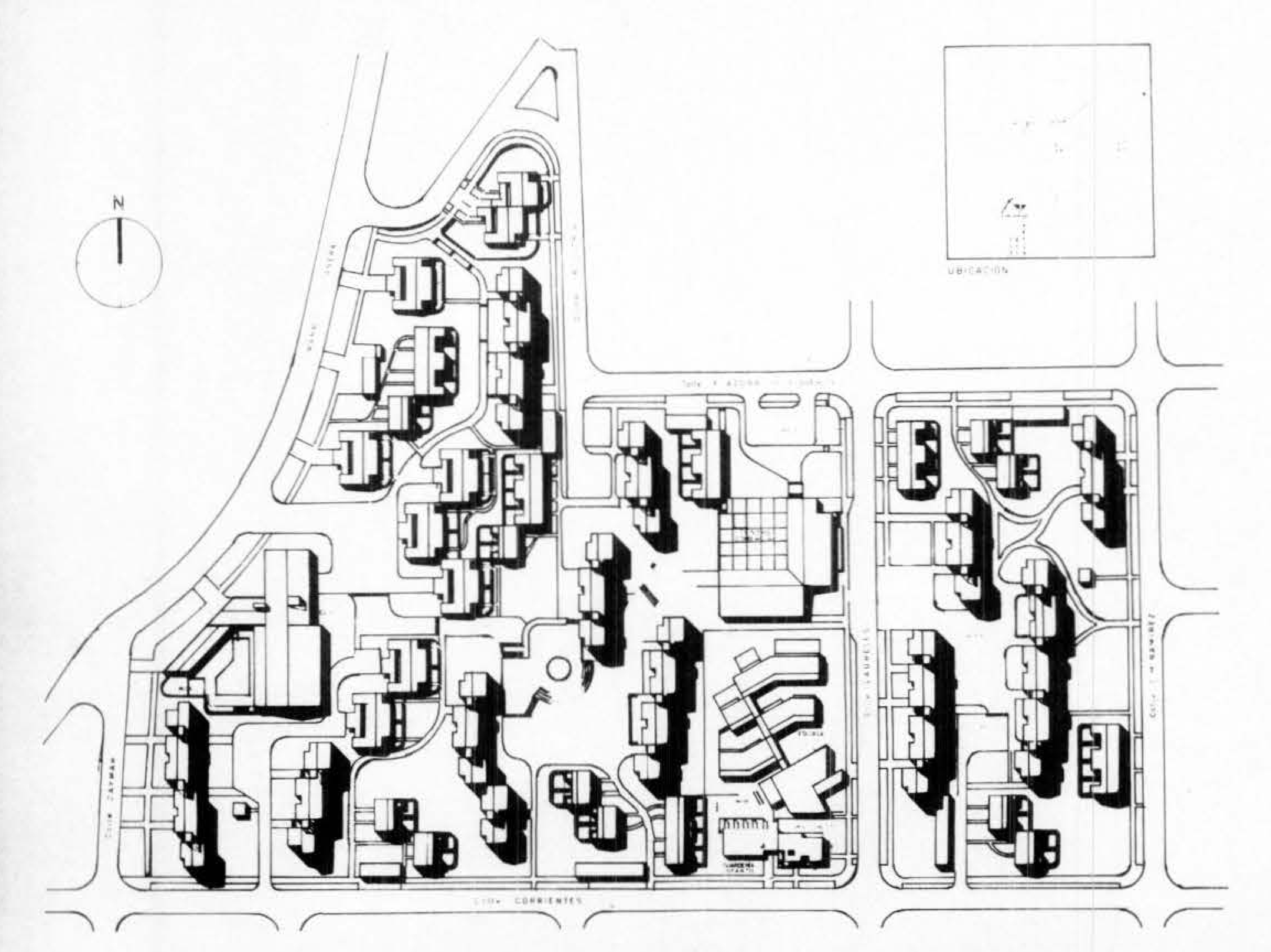
En ella, ubicada en el Graceland Cemetery, sus amigos hicieron esculpir en el mármol, este epitafio:

> "Por sus edificios, de gran influencia y fuerza;
> sus diseños no superados en su originalidad y
> belleza; sus escritos plenos de poesías y profecías;
> sus enseñanzas, persuasivas y elocuentes; su
> filosofía, donde sumó toda la verdad del arte en
> su **Forma, sigue a la Función;** Sullivan ha
> conquistado su lugar como una de las fuerzas
> más grandes en la arquitectura de América".

Finalmente, después de veintidós años de su fallecimiento, el American Institute of Architects le confiere, en 1946, como reconocimiento póstumo a su extraordinaria y original labor, la Medalla de Oro.

Arq. César J. Loustau

Vista de uno de los blocks del conjunto habitacional.



Planta general del barrio "SAN MARTIN", de la ciudad de Salto.

274 VIVIENDAS EN LA CIUDAD DE SALTO

INSTITUTO NACIONAL DE VIVIENDAS ECONOMICAS (INVE).

ARQUITECTOS: **Mario Harispe**
(Encargado del Proyecto)
Carlos García Suárez
Ricardo Pagano
Juan Nicola
José Ma. Ambrosoni
(Director de Obra)

ESTRUCTURA: Ing. Carlos Agorio
Ing. Angel del Castillo

ASESORAMIENTO Y COLABORACION:
Dependencias Técnicas de INVE.

EMPRESA CONSTRUCTORA:
Consorcio SACEEM - Cayetano Carcavallo.



Maquette del barrio para los Técnicos de la Represa de Salto Grande.

A principios del año 1973 comenzaron, en el Instituto Nacional de Viviendas Económicas, los estudios encomendados a éste por la Comisión Técnica Mixta de Salto Grande, para la construcción de un conjunto habitacional destinado al alojamiento de técnicos, semi-técnicos y otros integrantes del personal que habría de operar en la construcción de la Represa.

Sobre la base de las necesidades planteadas por la C.T.M., en un predio de aproximadamente 5 Hectáreas —implantado en una hermosa área costera de la Ciudad de Salto— y a tan sólo 1 km. del centro de la misma, fueron construídas 274 viviendas y sus prolongaciones. Estas incluían Centro Comercial, Club Social y Deportivo, Guardería Infantil, Escuela (ampliación de la existente), Sub-Estaciones y Estacionamientos individuales y colectivos. Del total de las viviendas, 16 son en una planta, de 3 y 4 dormitorios, 44 en duplex de 2 y 3 dormitorios y 214 colectivas en 4 niveles de 2 y 3 dormitorios.

La topografía accidentada, de pronunciada pendiente del predio, condujo a un partido en el cual se buscó la sucesión escalonada de espacio exteriores.

Así, en un terreno carente en su totalidad de vegetación, que aún no ha prosperado, se creó un conjunto habitacional de interés, que enhebra espacios de distintas dimensiones cubiertos y abiertos, cuyo recorrido resulta sumamente agradable.

FACHADA PRINCIPAL

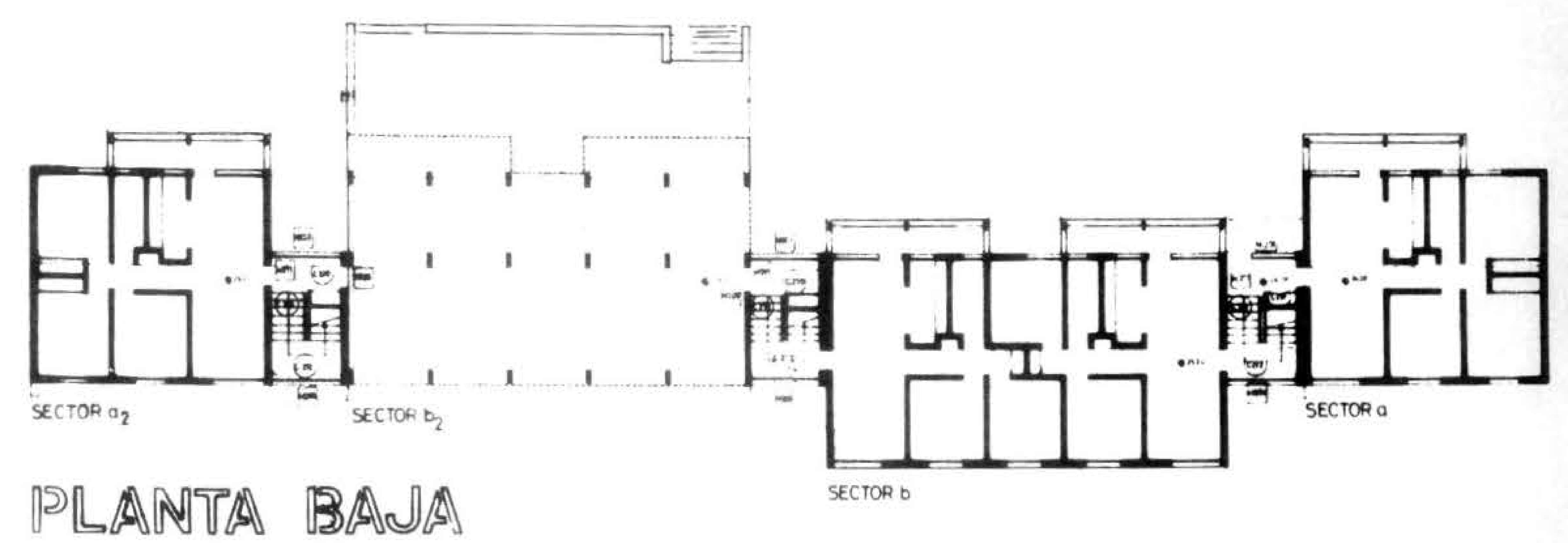
FACHADA POSTERIOR

FACHADA LATERAL

Planta y fachadas de viviendas bifamiliares de 3 dormitorios.

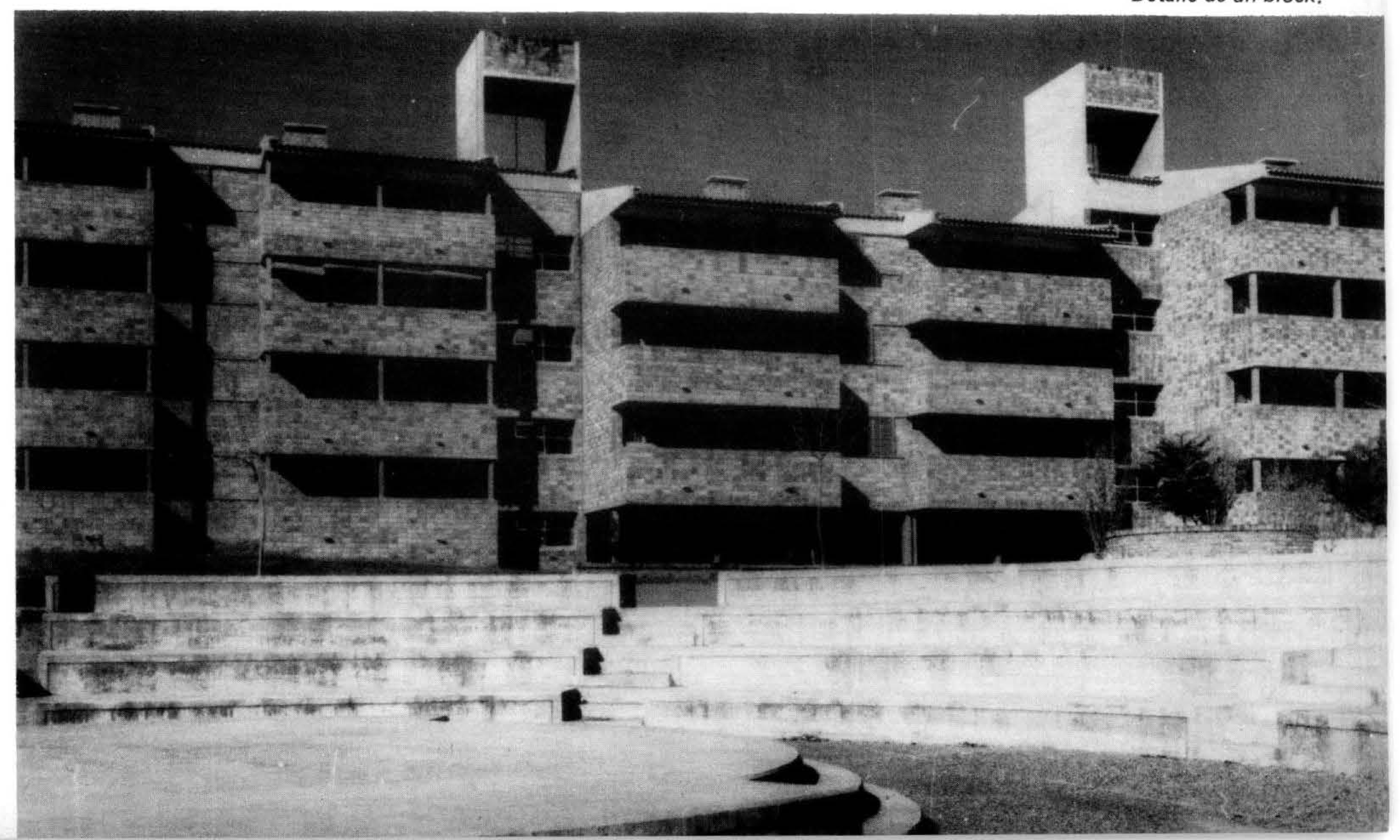
Una de las viviendas unifamiliares de 3 dormitorios.





Planta y fachadas este y oeste de un block.

Detalle de un block.



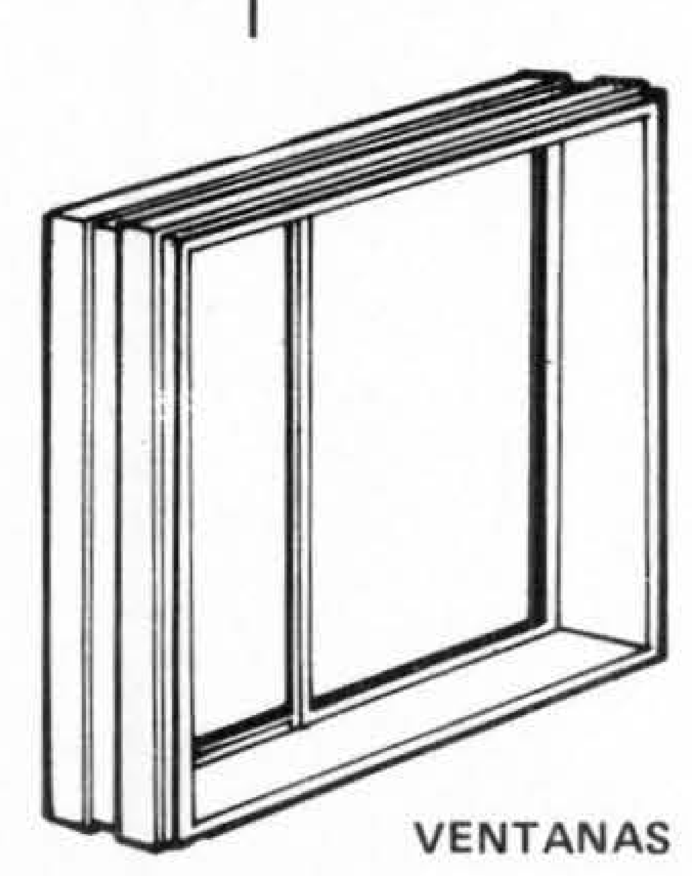
EN CONSTRUCCION EL TIEMPO ES
HORMIGON VIBRADO PREFABRICADO

FUCVAM presenta su línea para la construcción, fabricados con los equipos y las técnicas más modernas y el personal más capacitado.



COLUMNAS PARA ILUMINACION

LOSETAS
El hormigón prefabricado, en las dimensiones que se soliciten, con acero de alta resistencia ST 160/180 pretensado. NO NECESITA ENCOFRADO NI REVOQUE.

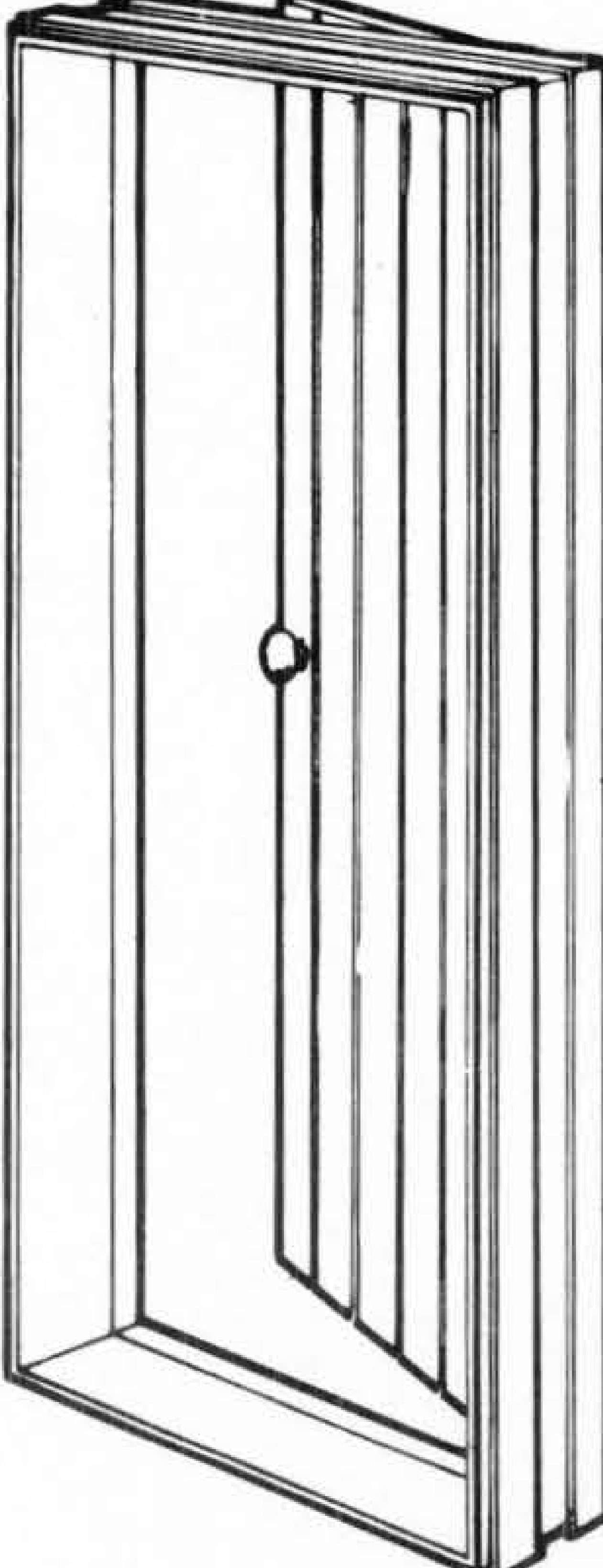


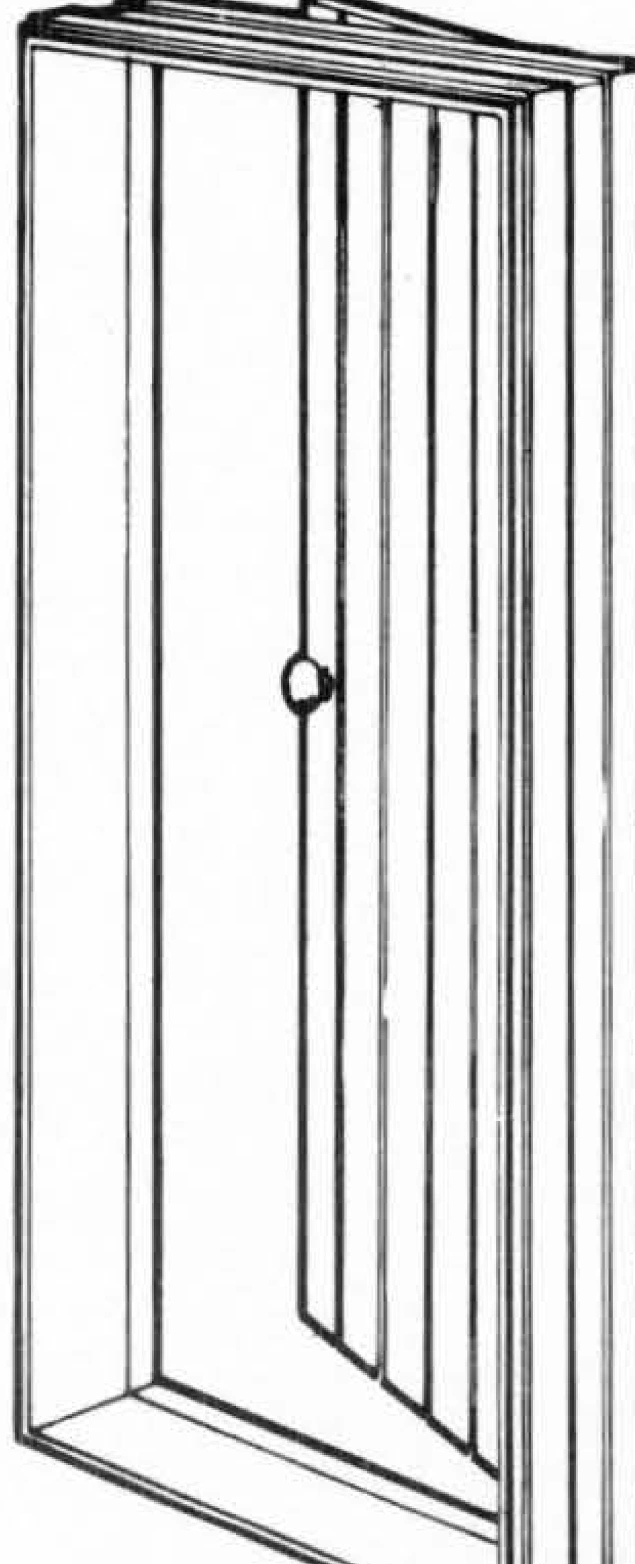
VENTANAS

Hojas corredizas en perfil de aluminio sobre perfil del mismo material incorporado al hormigón, deslizadores de nylon y vidrio de 3 mm. No necesita viga dintel. No necesita terminación exterior. No necesita mantenimiento. Se entrega completa, pronta para funcionar.

MEDIDAS STANDARD

alto	ancho	espesor
1 mt. 10	1 mt. 80	0 mt. 25
1 mt. 20	1 mt. 20	0 mt. 25
1 mt. 20	1 mt. 20	0 mt. 20
1 mt. 20	0 mt. 80	0 mt. 25
0 mt. 80	0 mt. 40	0 mt. 25





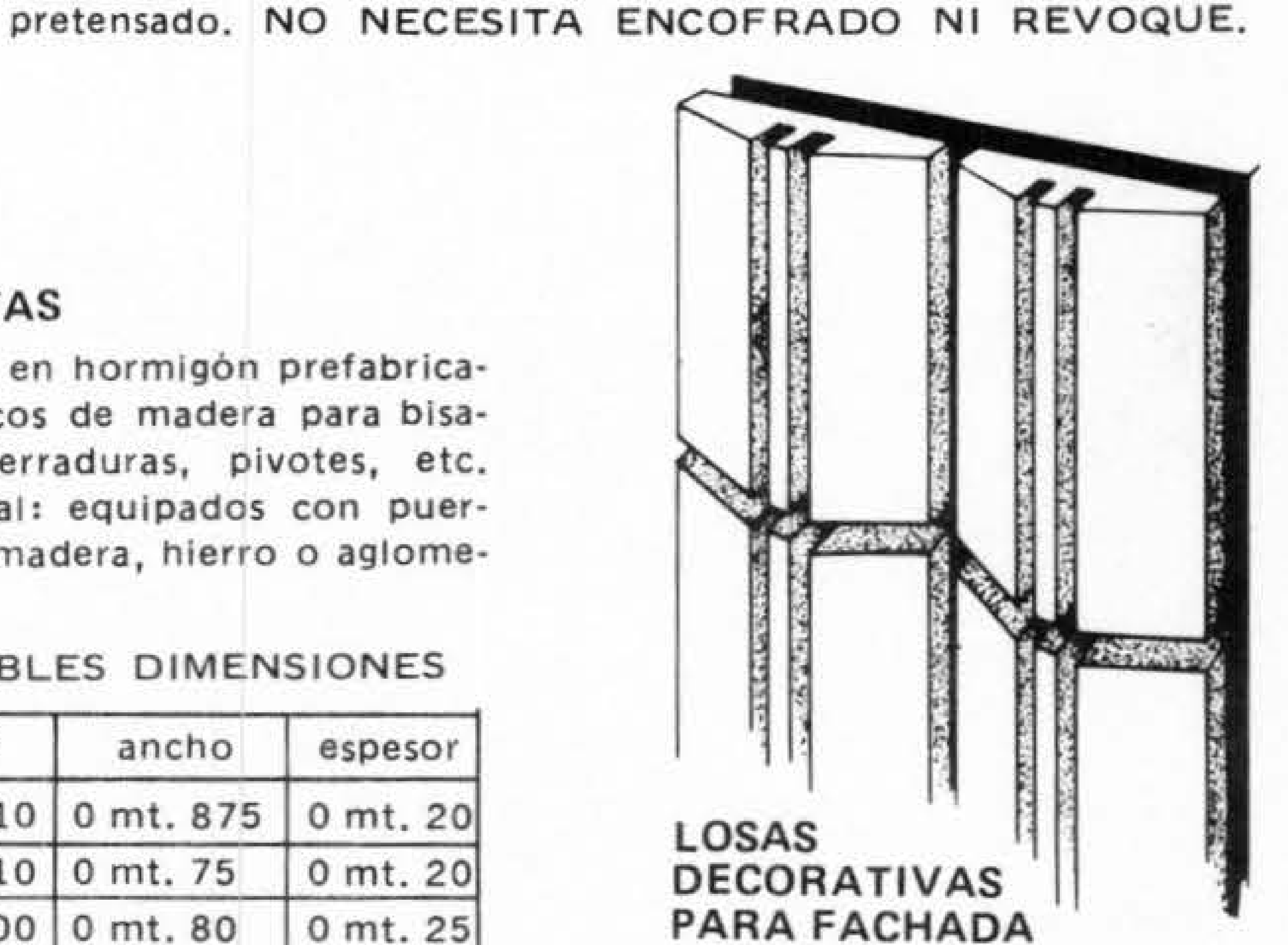
MARCOS DE HORMIGON PARA VENTANAS DE VIDRIO FIJO

PUERTAS

Marcos en hormigón prefabricado. Tacos de madera para bisagras, cerraduras, pivotes, etc. Opcional: equipados con puertas de madera, hierro o aglomerado.

POSIBLES DIMENSIONES

alto	ancho	espesor
2 mt. 10	0 mt. 875	0 mt. 20
2 mt. 10	0 mt. 75	0 mt. 20
2 mt. 00	0 mt. 80	0 mt. 25
2 mt. 00	0 mt. 70	0 mt. 25



LOSAS DECORATIVAS PARA FACHADA

Fabricados con diseños indicados por el comprador.

ADEMAS . . .
VIGAS, CORDONETAS, MOJONES, ESCALERAS, CAMARAS Y TODO ELEMENTO QUE PUEDA FABRICARSE EN HORMIGON. MEDIDAS ESPECIALES.

ARQUITECTOS, PROYECTISTAS, CONSTRUCTORES; EMPLEARLOS EQUIVALE A ABATIR EN MAS DE UN 40 % LOS COSTOS

06 06 A 4 3 5 2 1 1 38 1 40

CARPETA DE COMPRESION

Espesor requerido por carpeta:

- Para techos sin sobrecarga y bajo sobretecho A = 3 cm.
- Para entrepisos de 0,12 A = 4 cm.
- Para entrepisos de 0,20 A = 5, 5 cm.

Peso: 45 kg. por metro lineal.

Colabora con quien está abocado a disminuir el déficit de vivienda, poniendo a su disposición todos estos elementos.



FUCVAM

FEDERACION UNIFICADORA DE COOPERATIVAS DE VIVIENDA POR AYUDA MUTUA.

Río Negro 1544 - Tels.: 98 21 00 - 98 02 27
César Mayo Gutiérrez 2435 - Tel.: 30 12 03
Exposición, Ventas y Planta Industrial

REVESTIMIENTO ACRILICO TEXTURADO

TECNOLOGIA APLICADA A LA ECONOMIA

Revestimiento de alta consistencia, a base de emulsión acrílica que sustituye al revoque fino y los acabados convencionales dejando un acabado mate texturado.

Presentación: Dos calidades, uso exterior y uso interior en colores a elección dentro de una amplia gama.

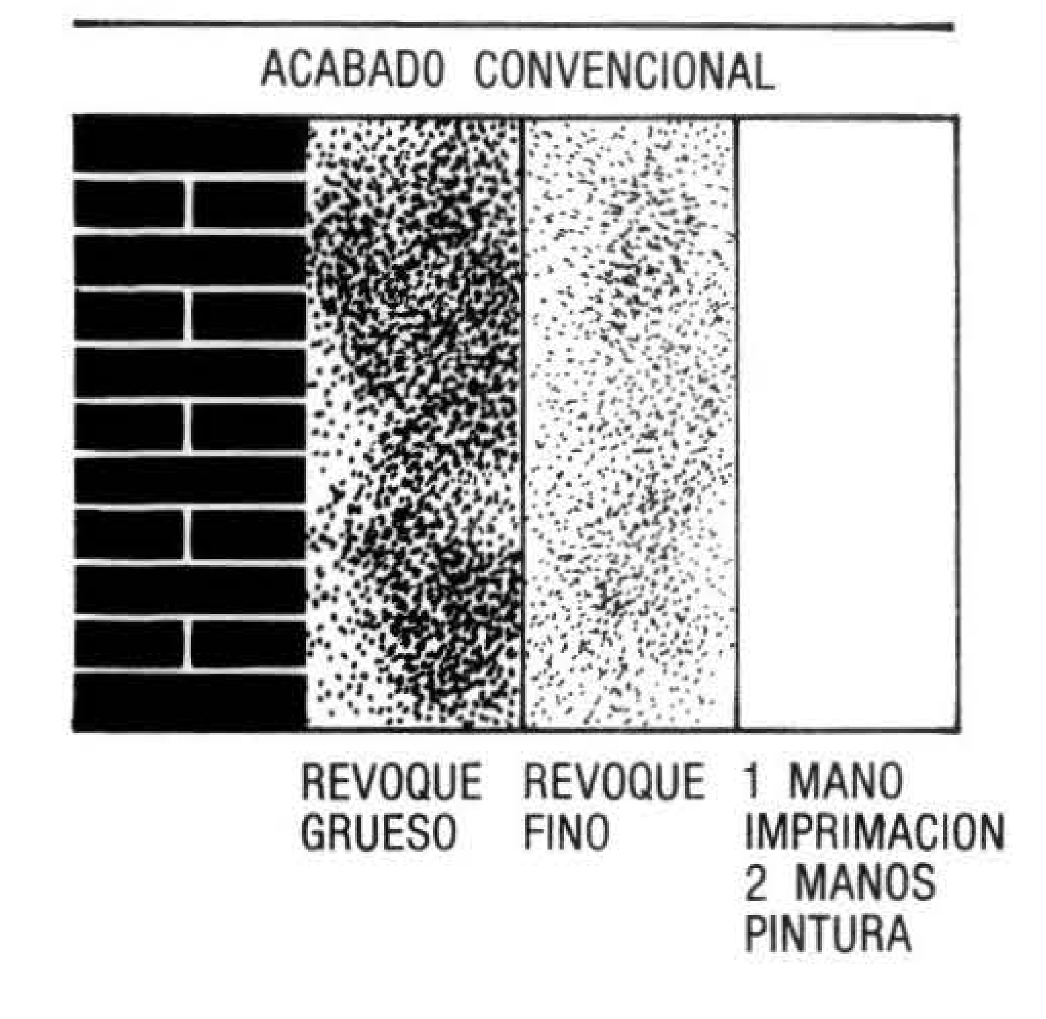
Características:

- Impermeable al agua de lluvia (tipo exterior).
- En espesores de 1 mm. impermeabiliza la superficie, reemplazando la capa hidrófuga (tipo exterior).
- Resistente a la intemperie y cambios climáticos (tipo exterior).
- Extraordinaria adherencia y elasticidad sobre toda superficie de uso en la construcción.
- Gran resistencia a la alcalinidad de revoques y morteros.
- Permeable al vapor de agua, no sella la superficie (tipo interior).
- Economiza materiales y mano de obra frente a los materiales convencionales.

Aplicación:

- Soplete, pincel o rodillo.
- Utilizando sopletes en grandes superficies, se logra un importante ahorro de mano de obra.
- Dilución en caso necesario: agua.

Rendimiento: 1 kg/m^2.







Garantía de Calidad



SOCIEDAD DE ARQUITECTOS DEL URUGUAY

Av. Brig. Gral. Juan A. Lavalleja 1464 - Piso 14 - Teléfono 90 02 59
MONTEVIDEO - URUGUAY

El involuntario atraso de Arquitectura No. 250, hizo que los siguientes números se trasladaran a agosto, octubre y enero/82.
Sugerimos a quienes aún no lo hayan hecho que reserven su espacio para el resto del año.
Agradecemos el apoyo de nuestros consecuentes avisadores a este órgano oficial de la S.A.U. y les invitamos a beneficiarse de una publicidad dirigida y realmente efectiva.

AVISOS EN ARQUITECTURA
de 16 a 20 horas

PROMOTORES: **MONICA I. LOPEZ VALIENTE**
JORGE H. CATENACCIO

En cortinas de enrollar.
Calidad
de arriba-abajo:



También en cortinas de enrollar un todo insuperable sólo se logra cuando cada una de sus partes es la mejor.

1. *Perfil de doble enganche y cierre hermético, fabricados con compuestos de P.V.C. LAJAVINYL.*
   Modelo de exportación, reforzado y con superior resistencia al impacto.
2. *Refuerzo metálico interior del perfil, para mejorar su resistencia a la flexión.*
3. *Ejes de acero SAE 1010 con tratamiento antióxido, para evitar la torsión propia de los similares en madera.*
4. *Pernos soldados al eje, para eliminar los inconvenientes del aflojamiento de las púas clavadas en madera.*
5. *Grapas y cojinetes especialmente diseñados para mejorar la resistencia al peso y la fricción de los pernos.*
6. *Cintas en P.V.C. con 9 hilos sintéticos de refuerzo, evitando problemas de estiramiento, resbalamiento, suciedad y deshilachamiento de las conocidas de algodón. Lavables.*
7. *Topes de final de recorrido en resinas sintéticas resistentes al alto impacto, evitan la corrosión de sus similares en metal.*
8. *Enrolladores en plástico anti-impacto, impiden la corrosión y deterioro propios de los realizados en metal.*
9. *Cajas de enrollador en plástico con tuerca metálica inserta, impiden el deterioro por humedad y desgaste de la rosca de las, hasta ahora, realizadas en madera y fibra.*
10. *Guías laterales en P.V.C. extra rígidas.*

Garantía de mejor servicio en obra y de post-venta.
Precios y financiación insuperables.

Avda. San Martín 2299 - Tels.: 23 39 20 - 29 75 28 - 23 53 87

COPYGRAF SRL DL. 158509-12/80